



CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESIS DOCTORAL

FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS
COMO FICCIÓN ESPACIAL: LA
CONDICIÓN CONTRAFACTUAL DE
VILLASANTA DE LA ESTRELLA. UN
ANÁLISIS DESDE LA CARTOGRAFÍA
LITERARIA

Alba Rozas Arceo

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN ESTUDOS DA LITERATURA E DA CULTURA
FACULTADE DE FILOLOXÍA

SANTIAGO DE COMPOSTELA
2019





DECLARACIÓN DE LA AUTORA DE LA TESIS

Fragmentos de Apocalipsis como ficción espacial: la condición contrafactual de Villasanta de la Estrella. Un análisis desde la cartografía literaria

Dña. Alba Rozas Arceo

*Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al
Reglamento, y declaro que:*

- 1) *La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
- 2) *En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
- 3) *La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
- 4) *Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

En Santiago de Compostela, 31 de octubre de 2019

Fdo. Alba Rozas Arceo





AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR Y TUTOR DE LA TESIS

***Fragmentos de Apocalipsis* como ficción espacial:
la condición contrafactual de Villasanta de la Estrella.
Un análisis desde la cartografía literaria**

D. Fernando Cabo Aseguinolaza

INFORMA:

Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por Dña. Alba Rozas Arceo, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, 31 de octubre de 2019

Fdo.Fernando Cabo Aseguinolaza



A miña nai,
in memoriam.





OSTRANÉNIE

Otro significado

que apacigüe las hormigas de viento.

El mar que se derrama sin entrar en la boca.

Otro significado

para tanta palabra esquivada de veleta,

para llorar un río que sí quepa en los valles.

Otro significado

para limpiar los ojos

del amianto, del plomo que escribe esta caída:

de lo que cristaliza y nunca estalla.

Otro significado del deseo.

Y si no existen resquicios en este

callejón sin salida,

que al menos al dolor le prendan alas.

Raquel Vázquez,

Lenguaje ensamblador

So far away we wait for the day,

for the lives all so wasted and gone.

We feel the pain of a lifetime lost in a thousand days.

Through the fire and the flames we carry on...

Dragonforce,

Through the Fire and Flames



Agradecementos:

Este traballo é o resultado dun azaroso e diverso percorrido investigador, aínda nacente. Podería dicir, sen faltar á verdade, que agroma cunha vasta análise, en clave estilística, das letrillas satíricas de don Luis de Góngora. O estudo que desenvolvín, alá polo ano 2012, baixo a metódica supervisión da profesora María José Alonso Veloso, sobrepasou con moito as pretensións dun Traballo Academicamente Dirixido e axiña se converteu en Memoria de Licenciatura. A conta dela mesmo fun merecedora dun Premio Extraordinario de Licenciatura en Filoloxía Hispánica. Tamén protagonicei unha serie de pesadelos nos que o poeta e dramaturgo do Século de Ouro esbarafundaba contra min no lar da súa casa, de onde ía ser desfiuzado por Quevedo. Saquei unha conclusión moi clara da experiencia: nin máis investigación, nin máis hipérbaton, nin máis literatura española.

Pouco me durou a copla. Co firme convencemento de mergullarme no exame da literatura fantástica, levei a cabo o meu Traballo Fin de Máster baixo a dirección do profesor Fernando Cabo Aseguinolaza. Consistiu nun estudo da obra de J. R. R. Tolkien *The Hobbit, or There and Back Again* desde as perspectivas da xeografía literaria crítica e deu lugar a un par de artigos dos que aínda non renego.

A miña idea inicial era levar a cabo unha tese de doutoramento sobre *The Lord of the Rings* tamén no marco da xeografía literaria. Pero os eidos da investigación e do financiamento, coma os golpes da vida, son inescrutábeis. Cruzáronse no meu camiño don Gonzalo Torrente Ballester, Villasanta de la Estrella e un fato de vikings gobernados por un rei resentido con cara de falo. E quen lle di que non a semellante comitiva? A proposta veu da man do profesor Fernando Cabo. Nunca me esquecerá. Chamoume ao seu despacho e mandoume sentar: saíra a convocatoria dunha bolsa de investigación vinculada a un proxecto que el dirixía. Aínda hoxe penso na mala cara que lle debín poñer naquel intre. Non me sentía capaz. E se despois soñaba, un ano tras outro, coa fabricación en cadea de bonecas eróticas? Recordo que borbóriñei algo sobre a necesidade de procurar unha persoa máis axeitada e sobre o desexo de seguir afondando no estudo dos imaxinarios épicos. O meu futuro director de tese tivo a delicadeza de responderme que o pensase. E, durante os seguintes cinco anos, seguiu amosando a mesma paciencia ante o meu desaforado entusiasmo e o meu

carácter intempestivo. Quedo en débeda permanente con el pola oportunidade e a aprendizaxe.

Nas mesmas datas nas que comecei a tese, a miña nai, Amparo Arceo, foille diagnosticado un cancro e comezou a súa propia batalla. Este traballo é, en realidade, o froito da promesa que lle fixen no seu leito, cando xa non había outra esperanza máis ca dunha última viaxe, lonxe da dor e de nós. Foi o único xuramento que fixen, a modo de adeus, pouco antes de comezar a estadía de doutoramento no ETH de Zürich. Por mor del, o impulso de abandono, que xurdiu varias veces ao longo deste proceso, deixou de representar unha opción.

Agradecida até o infinito estoulle a meu pai, Plácido Rozas, por unha discreta conversa nun cuarto da casa, antes de marchar a Suíza. «Non fas nada aquí mirando para a morte, a vida non a para ninguén. Alba, ti aínda tes moito que loitar polo teu futuro». Graciñas unha e outra vez, por facerte cargo de Amparo nos seus derradeiros días, sen ningunha queixa. Tamén a meu irmán, Mateo Rozas, polo apoio incondicional e por admirar —nunca de maneira explícita— os meus esforzos.

Alén do eido familiar, non podo esquecer o alento, as ensinanzas e a confianza da profesora Blanca Roig. Tampouco os azos do profesor Arturo Casas, a súa sabedoría, a súa calidade humana e, sobre todo, a súa capacidade inesgotable para aturar todas as miñas reclamacións. A Mar Fernández tereille sempre en conta a axuda desinteresada e o recoñecemento ás miñas angueiras. A David Botana, escritor atopado en escuros ámbitos, teño a obriga de o nomear só polos risos, os tríos de recomendacións musicais e a preocupación, probas dunha boa e estimada amizade. De Cristina Quintas, a miña querida Cris, que alumeou cun facho de sorrisos e ilusións a noite eterna de Zürich, levo as conversas a propósito de Dieste e Torrente, sobre xeometría e xeografía. A Alba Cid débolle —ademais da calma, os consellos, a franqueza e o velar permanente— o billete de avión que me permitiu acompañar a miña nai por derradeira vez.

Con Inmaculada Pérez, compañeira de despacho e profesora, compartín *tramonto* en Lugano. Inma, es para min exemplo de intelixencia, realismo e bondade. Tamén compañeira de despacho, con María de la Paz Ferreiro ou, mellor, con Paz, cadrei na dó da perda: a túa alegría, vontade de amparo e enxeño, impediron que afundise. Fostes e sodes a miña fortaleza inexpugnable ao longo desta andaina. Iso si, sigo e seguirei sen entender moitas das vosas referencias aos Simpsons.

Representou un apoio imprescindible neste proceso Xosé Manuel Dopazo Entenza, o meu benquerido Dopí. Non hai verbas no galego da Illa de Ons nin no de Bueu que cheguen para agradecerche todo canto levas mirado por min. Non tanto polas anotacións sobre a relación de Torrente coa túa vila natal ou da súa primeira dona coa túa avoa, como por repetirme cando facía falla: «Albiña, es unha das persoas máis fortes que coñezo». Con Yanira Fernández volvínmeme atopar anos despois da infancia e dos primeiros cursos da escola. Foi a gardiá das miñas costas —de xeito literal— e un exemplo de desvelo e resolución incansábeis. Sesións de fisioterapia coma as túas non se pagan con cartos.

De Víctor Bouzas, primeiro cartógrafo literario coñecido meu, algo se debe dicir. Quero pensar que contribuíu un chisquiño a introducirte nestes mundos da literatura. Polo demais, saiba vostede que, a pesar das protestas e das discusións, foi unha marabilla o traballo en equipo. Como ben me dixo un día, «non lle temos que ter medo a nada, Alba, nin á morte. A morte debería ter medo de nós...».

As miñas alumnas e os meus alumnos da Facultade de Filoloxía, que me acompañaron até a hora de peche do centro o último día de clase e de contrato, foron o agasallo máis prezado do doutoramento. Eles e don Gonzalo Torrente Ballester, quen me ensinou a escribir, postumamente, a través da súa obra.

E deixo para o final á miña admiradísima amiga, Raquel Vázquez. A ti, que fuches a primeira en saber deste traballo e facer del poemas en *Lenguaje ensamblador* e poemario en *Aunque los mapas*. A ti, que seguiches vogando ao meu lado cando o naufraxio ameazaba e nunca pensaches en me deixar atravesar soa o temporal. A ti, a quen recorro cando me vencen o medo e o cansazo. A ti, Raquel, encarnación do valor e da esperanza, conforme a dedicatoria orixinal desta tese.



Resumo

No presente estudo propónse como hipótese que a novela de Gonzalo Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*, publicada orixinariamente en 1977, pode entenderse a partir do desenvolvemento dun espazo contrafactual. Esta concepción fundaméntase na alteración dun feito histórico e implica, comunmente, a xeración de espazos recoñecibles, aínda que diferenciados da xeografía empírica.

Precede á análise da obra, á luz da mencionada definición, unha revisión crítica das principais investigacións levadas a cabo sobre a configuración e as implicacións do lugar nela. Neste repaso, adquiren especial relevancia as observacións sobre a vinculación da cidade literaria de Villasanta de la Estrella co referente de Santiago de Compostela. Tamén destacan aqueles estudos que exploran o mesmo nexos conforme ás correspondencias que establece Torrente na súa produción.

Co propósito de xustificar a adecuación dun estudo do espazo da novela desde a cartografía literaria, aparecen recollidos neste traballo o alcance e as potencialidades que ofrece a disciplina á hora de examinar as características do espazo ficcional e as súas relacións coa xeografía real. Esta exploración conduce á revisión dos fundamentos teóricos necesarios para o desenvolvemento dunha tipoloxía de lugares ficcionais que se axusta ás particularidades dos instituídos en *Fragmentos de Apocalipsis*. Xa que logo, lévase a cabo a análise dos datos espaciais da novela de acordo coa súa funcionalidade e as conexións establecidas tanto entre eles como cos seus potenciais referentes empíricos. Esta información aparece catalogada conforme ás súas posibilidades de representación cartográfica e, nos casos en que resulta operativo, reproducése en mapas estáticos e dixitais. Por último, ten lugar a determinación das singularidades do espazo contrafactual segundo os resultados da análise realizada.

Palabras chave: contrafactual, cartografía literaria, Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*, Villasanta de la Estrella.



Resumen

En el presente estudio se plantea como hipótesis que la novela de Gonzalo Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*, publicada originariamente en 1977, puede entenderse a partir del desarrollo de un espacio contrafactual. Dicha concepción se fundamenta en la alteración de un hecho histórico e implica, comúnmente, la generación de espacios reconocibles, aunque diferenciados de la geografía empírica.

Precede al análisis de la obra, a la luz de esta definición, una revisión crítica de las principales investigaciones llevadas a cabo sobre la configuración y las implicaciones del lugar en ella. En este repaso, adquieren especial relevancia las observaciones sobre la vinculación de la ciudad literaria de Villasanta de la Estrella con el referente de Santiago de Compostela. También destacan aquellos estudios que exploran dicho nexo conforme a las correspondencias que establece Torrente en su producción.

Con el propósito de justificar la adecuación de un estudio del espacio de la novela desde la cartografía literaria, aparecen recogidos en este trabajo el alcance y las potencialidades que ofrece esta disciplina a la hora de examinar las características del espacio ficcional y sus relaciones con la geografía real. Dicha exploración conduce a la revisión de los fundamentos teóricos necesarios para el desarrollo de una tipología de lugares ficcionales que se ajusta a las particularidades de los instituidos en *Fragmentos de Apocalipsis*. De este modo, se lleva a cabo el análisis de los datos espaciales de la novela de acuerdo con su funcionalidad y las conexiones establecidas tanto entre ellos como con sus potenciales referentes empíricos. Dicha información aparece catalogada conforme a sus posibilidades de representación cartográfica y, en los casos en los que resulta operativo, se reproduce en mapas estáticos y digitales. Por último, tiene lugar la determinación de las singularidades del espacio contrafactual a tenor de los resultados del análisis realizado.

Palabras clave: contrafactual, cartografía literaria, Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*, Villasanta de la Estrella.



Abstract

This study suggests that Gonzalo Torrente Ballester's novel, *Fragmentos de Apocalipsis*, which was originally published in 1977, could be read through the development of a counterfactual space. This concept is based on the alteration of a historical fact and generally involves the creation of spaces which are recognisable despite being different from its empirical geographical counterpart.

In light of this definition, and prior to the actual analysis of the novel, a critical review of the main research conducted on the space configuration of this novel and its implications is provided. In this review, observations on the connection between the literary city of Villasanta de la Estrella and Santiago de Compostela are especially relevant. The studies that explore this nexus in the context of the correspondences established by Torrente in his literary production are also worth mentioning.

The options that literary cartography offers for the analysis of the fictional space and its link to factual geography are also present in this paper, aiming to evidence the appropriateness of the study of space in this novel from the perspective of said discipline. This analysis leads to a review of the theoretical foundations necessary for the development of a typology of fictional places which adjusts to the particularities of key spaces in *Fragmentos de Apocalipsis*. In this way, the analysis of the novel's spatial data is conducted according to its functionality and the connections established between the fictional spaces as well as between said spaces and their potential empirical references. The information is listed according to its potential for cartographic representation and, in the cases in which it is functional, this information is reproduced in static and digital maps. Finally, the singularities of the counterfactual space are determined by the results of the conducted analysis.

Keywords: counterfactual, literary cartography, Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*, Villasanta de la Estrella.



ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN: LA CREACIÓN DE UN ESPACIO CONTRAFACTUAL EN <i>FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS</i>	29
2 LA PROYECCIÓN DEL LUGAR: SANTIAGO DE COMPOSTELA EN EL IMAGINARIO GEOLITERARIO DE GONZALO TORRENTE BALLESTER	45
2.1 El espacio ficcional de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> : de Villasanta de la Estrella a Santiago de Compostela	45
2.2 El imaginario textual torrentino: de Santiago de Compostela a la ciudad de palabras	51
2.3 Villasanta de la Estrella: el espacio literario como raíz de la composición novelística	61
2.3.1 Los motivos espaciales: la catedral, el laberinto, los espacios de la narración y la ciudad	63
2.3.2 La visión de Santiago de Compostela de Torrente Ballester en 1977	71
2.3.3 La combinación de realidad y fantasía	75
2.3.4 El origen y soporte espacial de la fantasía.....	78
2.3.5 La dinámica fantástica establecida mediante los motivos espaciales	82
2.3.6 Más allá del realismo: las características del espacio de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	84
2.4 Villasanta de la Estrella: la recreación contrafactual de Santiago de Compostela	88
2.4.1 La dimensión temporal contrafactual: el apocalipsis	94
2.4.2 La construcción contrafactual de Villasanta: una fantasía verosímil.....	101

2.4.3 Villasanta de la Estrella o el espacio verbal de la imaginación.....	104
2.4.4 La teoría torrentina sobre la creación literaria. Los principios de credibilidad y realidad suficiente: el pacto ficcional y la referencialidad	116
2.4.5 El concepto de realidad torrentina y la referencialidad imprescindible.....	129
2.4.6 Un estudio de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> desde los postulados de la cartografía literaria	140
3 FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS DESDE LA CARTOGRAFÍA LITERARIA	143
3.1 La cartografía literaria: definición y metodología	143
3.2 La especificidad de la cartografía literaria: <i>cartografiabilidad</i> y <i>cartograficidad</i> de la literatura.....	146
3.3 Las limitaciones de la cartografía literaria: <i>mapas ilustrativos</i> y <i>mapas analíticos</i>	150
3.4 La consolidación de la cartografía literaria como disciplina: una breve aproximación histórica	154
3.5 La problemática de la cartografía literaria: la referencialidad.....	170
3.6 La especificidad de la representación cartográfica de textos literarios.....	172
3.7 La proyección cartográfica de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> : método, limitaciones y características.....	173
3.8 Un sistema de visualización espacial para <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	177
4 LA REPRESENTACIÓN CARTOGRÁFICA DE FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS	181
4.1 Una tipología de elementos espaciales en la ficción.....	181
4.2 Las características funcionales de la construcción contrafactual del espacio en <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	190

4.2.1	La especificidad de las visiones a tenor del proceso de construcción del espacio contrafactual en <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	192
4.2.2	La inoperatividad las proyecciones en la gestación del espacio contrafactual de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> ..	194
4.3	Hacia un estudio de la referencialidad espacial en la ficción: la problemática de la geolocalización.....	198
4.3.1	Una tipología de espacios ficcionales basada en la referencialidad	201
4.3.2	Localización y relevancia espacial: una tipología de espacios no mapeables para <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	204
4.3.2.1	Los espacios <i>genéricos</i>	208
4.3.2.2	Los espacios <i>funcionales</i>	213
4.3.2.3	Los subterráneos y las <i>secciones</i> espaciales....	222
4.3.2.4	Los espacios diplomáticos o gubernamentales	228
4.3.2.5	Los topoantropónimos	229
4.3.2.6	Los espacios <i>imaginarios</i>	229
4.3.2.7	Los espacios <i>figurativos</i>	233
4.3.2.8	Los espacios <i>culturales</i>	236
4.3.3	Hacia un estudio de la referencialidad espacial en la ficción: la problemática de la transformación y la fragmentariedad.....	241
4.3.4	Transformación espacial: una tipología excluyente de lugares mapeables para <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> ...	247
4.3.3.1	Los espacios <i>importados</i>	248
4.3.3.2	Los espacios <i>históricos</i>	252
4.3.3.3	Los espacios <i>anacrónicos</i>	256
4.3.3.4	Los espacios <i>inventados</i>	259
4.3.3.5	Los espacios <i>transformados</i>	261
4.3.4	Fragmentariedad espacial: una tipología de lugares mapeables para <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	276
4.3.4.1	Los espacios <i>desplazados</i>	276
4.3.4.2	Los espacios <i>implicados</i>	282

4.3.4.3 Los espacios <i>evocados</i>	289
4.3.4.4 Los espacios <i>globalizados</i>	295
4.3.4.5 Los espacios <i>agregados</i>	303
4.3.5 La incertidumbre espacial: una revisión del paradigma a propósito de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	315
4.3.5.1 La incertidumbre espacial: desde la geografía y los Sistemas de Información Geográfica hasta la cartografía literaria	316
4.3.5.2 Tipología de la incertidumbre espacial en <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> : los espacios <i>posibles, probables e indeterminados</i>	322
4.3.6 La <i>cuenca visual</i> o la reformulación de los límites espaciales imprecisos en <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	338
4.4 La concepción específica de las rutas: hacia la representación cartográfica de los trayectos de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	343
4.5 ¿Un mapa global de villasanta de la estrella y los espacios aledaños?	354
5 CONCLUSIONS: COUNTERFACTUAL GEOGRAPHY OF <i>FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS</i>	365
BIBLIOGRAFÍA	379

ÍNDICE TABLAS

Tabla I. Tipología de elementos espaciales	189
Tabla II. Tipología de espacios ficcionales	203
Tabla III. Tipología de elementos espaciales no mapeables	240
Tabla IV. Tipología de elementos espaciales	275
Tabla V. Tipología de espacios mapeables	343
Tabla VI. Tipología de rutas.....	353





ÍNDICE MAPAS

Mapa 1.	El Pazo del Marqués de Rivadulla, la Facultad de Geografía e Historia o el Pazo de Bendaña representarían, respectivamente, el trasunto <i>importado</i> de los aposentos del rey vikingo, del lugar de trabajo de Samaniego y de la casa de donde procede la familia Bendaña.....	250
Mapa 2.	Son ejemplos de espacios <i>históricos</i> las referencias a los territorios integrantes de la URSS.	254
Mapa 3.	Las múltiples referencias a los vikingos evocan uno de los espacios <i>anacrónicos</i> más relevantes de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	258
Mapa 4.	El único espacio mapeable <i>inventado</i> que se registra en la novela es una taberna situada en algún tramo de un callejón cuyo trasunto sería la rúa Paio o Eremita.	260
Mapa 5.	Entre los presuntos referentes de los lugares <i>transformados</i> que se registran en la novela destacan: el convento donde reside el padre Almanzora, la torre del monumento desde donde el protagonista erige la ciudad, la vivienda desde donde escribe y el monasterio y la plaza en los que se instalan la fábrica de muñecas y la máquina de matar vikinga respectivamente.	273
Mapa 6.	La avenida de los Campos Elíseos de París constituye el presunto referente de uno de los espacios <i>desplazados</i> a Villasanta de la Estrella.	280
Mapa 7.	La Facultad de Geografía e Historia, la encuadernación o el monasterio de San Martiño Pinario, en virtud de cierta información no geográfica, parecen ser los trasuntos de los lugares de trabajo de distintos personajes villasantinos.....	287

- Mapa 8. El territorio geográfico en el que los descendientes de las tribus *sioux* se asientan en la actualidad representa el presunto referente de uno de los espacios *evocados* más relevantes de *Fragmentos de Apocalipsis*.294
- Mapa 9. Los presuntos referentes de las ciudades ficcionales en las que transcurren diversas obras de la producción torrentina constituyen uno de los ejemplos de espacios *globalizados* registrados en *Fragmentos de Apocalipsis*..301
- Mapa 10. El Pazo de Castrelos parece ser el trasunto de uno de los espacios *agregados* y de referencia que constituyen el jardín donde el autor ficticio se despidió de su amante antes de asistir a la destrucción de su mundo literario.314
- Mapa 11. Las puertas de la catedral representan los potenciales trasuntos *posibles y probable* de un espacio *incierto* recurrente en *Fragmentos de Apocalipsis*.336
- Mapa 12. La representación de las *cuencas visuales* desde los potenciales trasuntos que representan la torre de la catedral y el cerro del jardín contribuyen a dar cuenta de la posible extensión de Villasanta de la Estrella.....341
- Mapa 13. El recorrido que realiza una marabunta de personajes desde y hasta la plaza de la catedral representa una de las rutas *inespecíficas* más destacadas de *Fragmentos de Apocalipsis*.....351

1 INTRODUCCIÓN: LA CREACIÓN DE UN ESPACIO CONTRAFACTUAL EN *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*

La concepción del lenguaje como instrumento válido para la representación de la realidad sustenta el establecimiento de la historiografía como disciplina académica a principios del siglo XIX. No obstante, la posmodernidad, a través del llamado *giro lingüístico*, revierte en buena medida este postulado al defender que el lenguaje crea la realidad y no se limita meramente a reproducirla. Dicha premisa entronca con las teorías sobre la escritura de la historia como acto de creación e imaginación, que reconfigura los hechos pasados e incluso el presente, en lugar de reconstruirlos. A partir de la consideración de los acontecimientos históricos como ficción,¹ el foco de interés se proyecta sobre los ensayos de pensamiento contrafactuales (Widmann, 2011: 170).

En general, se trata de experimentos de caso que consisten en la alteración de un hecho histórico, bien proponiendo un desenlace diferente, bien reemplazando una o varias de las situaciones que dieron lugar al mentado suceso. Dicho de otro modo, se fundamentan en premisas que no se pueden satisfacer. De manera más específica, una historia contrafactual se basa en la relación del supuesto o antecedente *a* con las implicaciones del consecuente *b*. Antecedente y consecuente deben representar expresiones verbales, más o menos elaboradas, que respondan a la estructura «si *a*, entonces *b*». Además,

¹ La idea de que los libros narrativos y los historiográficos obedecen a las mismas pautas de confección fue defendida, entre otros, por Arthur Danto en su obra *Analytical Philosophy of History* (1965).

en el momento en que se formulen, al menos una debe ser obviamente falsa con respecto a cierto conocimiento. Por tanto, las historias contrafactuales implican la asunción de una premisa que se sabe obviamente falsa y no presentan una condición epistemológica incierta o discutible (Albrecht y Danneberg, 2011, p. 14).

A pesar de que implica un salto hacia una irrealidad ontológica, la contrafactualidad no se define como un pasado imaginario de libre invención, sino que debe presentarse como una opción real en el transcurso de los hechos históricos (Piatti y Hurni, 2009, p. 333). Por tanto, los acontecimientos históricos constituyen un requisito imprescindible para la producción de versiones contrafactuales de la historia, pues el alejamiento con respecto a los primeros debe ser deliberado (Widmann, 2011: 171). En definitiva, la contrafactualidad explora sucesos que pudieron haber sido pero nunca ocurrieron, frente a los efectivamente ocurridos (Piatti y Hurni, 2009, p. 339).

La mayor parte de las historias contrafactuales responden a las características de la ficción, pues la clave del género es la modificación de la historia. En algunas ocasiones, aquellas se sitúan además en localizaciones espaciales remodeladas y reorganizadas y se apoyan en una corriente temporal alternativa (Piatti y Hurni, 2009, p. 333). De este modo, la contrafactualidad se genera a partir de espacios ligeramente ajenos a la geografía empírica, en cierta medida reconocibles, y el argumento proporciona a los lectores indicios sobre un pasado similar al suyo (Piatti y Hurni, 2009, pp. 339-40).

En este tipo de obras el espacio llega a ser el protagonista y, dadas las características anteriores, los mapas van a desempeñar una función crucial, pues los lugares contrafactuales pueden ser narrados e incluso cartografiados. Es decir, pertenecen a la categoría de la denominada ficción mapeable, ya que representan un campo de análisis interdisciplinar —histórico, literario, cartográfico y artístico— que induce a la reflexión sobre la coexistencia e imbricación de ficción y realidad. No obstante, mientras la literatura contrafactual ha llegado a ser un género establecido, el estudio de estos espacios y de sus características supone un territorio en buena medida inexplorado.

Conforme a estas observaciones preliminares, en el presente estudio se plantea como hipótesis que la novela *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester puede entenderse fundamentalmente a partir del desarrollo de un espacio contrafactual. En consecuencia, se pretende ofrecer la definición de las particularidades de una geografía contrafactual a partir de ella. En la obra se presenta una geografía cultural, cognitiva e histórica que se somete a una deconstrucción referencial, de acuerdo con la lógica contrafactual descrita. Por esta razón, el espacio, que no constituye una mera réplica de un trasunto real, desempeña un papel primordial.² De acuerdo con la hipótesis señalada, se procede a su análisis desde la cartografía literaria, disciplina que se fundamenta en el supuesto de la existencia de una interrelación entre el mundo empírico y los espacios literarios. A la luz de esta premisa, la elaboración de cartografías sobre el espacio contrafactual va a constituir un método genuino para su examen, debido a que las cualidades geométricas y pictóricas de los mapas contribuyen a cumplir con los objetivos de representación pertinentes.³

Fragmentos de Apocalipsis fue publicada por primera vez en 1977 y ese mismo año ganó el Premio de la Crítica. La novela cuenta con una segunda edición todavía en vida de su autor, datada de 1982 y a la que se añaden, con respecto a la primera, un prólogo y un apéndice. En el primero, Torrente da cuenta de la suerte editorial del libro así como de las pretensiones creativas que desarrolla en él, entre otras cuestiones. El apéndice supone el aditamento del final original de la obra. Esta segunda edición, dado que responde a la voluntad del

² De hecho, con relación al surgimiento y desarrollo del espacio en esta novela, el propio Torrente da cuenta de su preeminencia, no solo como mero contenedor de los personajes y sus acciones, sino como factor cuya configuración y significado impide desligar la narración de él (Kohlrausch, 2011, p. 3).

³ Un mapa y el territorio geográfico que representa constituyen dos tipos diferentes de realidad, entre los que es posible establecer una simetría, pero no una identificación absoluta (Besse, 2017, p. 24). Esta relación es equiparable al vínculo establecido entre la literatura y el mundo empírico, pues la literatura no se asienta en un entorno específico, sino que lo evoca o lo crea, por tanto, en ella solo pueden aparecer, nombrados o descritos, escenarios reconocibles o de referencia (Ungern-Sternberg, 2009, p. 238, p. 241).

autor e incorpora nuevos materiales susceptibles de análisis con respecto a la primera, es la que va a servir de punto de partida para la investigación desarrollada en el presente estudio.

A partir de declaraciones del propio autor, diversos críticos consideran *Fragmentos de Apocalipsis* la segunda parte de un ciclo de novelas relacionadas entre sí, iniciado con *La saga/fuga de J. B.* —publicada en 1972— y culminado con *La isla de los Jacintos Cortados* —que aparece en 1980. De esta observación surge la etiqueta de «trilogía fantástica» (Giménez, 1981, p. 81), desarrollada para catalogar e individualizar las tres novelas. No obstante, dicha denominación puede resultar, además de artificial —pues surge por contraposición a *Los gozos y las sombras*, trilogía concebida como tal, que representa la etapa realista de la producción torrentina—, limitadora, dado el carácter autorreflexivo de las tres obras (Gil, 2003, p. 103, p. 116).

En concreto, *Fragmentos de Apocalipsis* es un ejemplo de la novelística de carácter experimental y metaliterario que predominó en la literatura española de 1960 y 1970, alejada del realismo social característico de las décadas anteriores. Asimismo, entronca con la tendencia narrativa autoconsciente que proliferó a lo largo del siglo XX (Santiáñez, 1997, p. XVIII-XIX).

Fragmentos de Apocalipsis es una novela metaficcional de una gran complejidad argumental, temporal y diegética —entre otros aspectos—,⁴ que afecta al espacio novelístico. Principalmente, se presenta a sí misma como la agenda compositiva de un escritor⁵ —de ahora en adelante, autor ficticio o protagonista— que vuelca en ella sus reflexiones críticas sobre la tarea de inventar, desplegar y organizar los materiales de uno de sus proyectos novelísticos. De este modo, expone la génesis del espacio, del tiempo, de los personajes y de las acciones de su narración, junto con sus percepciones sobre la

⁴ Aunque no son objeto de análisis en este estudio, también desempeñan un papel fundamental en la novela la parodia, la sátira y la intertextualidad.

⁵ En esta elección influye el hecho de que Torrente simultaneó la escritura de *La saga/fuga de J. B.* y *Fragmentos de Apocalipsis* con la de sus diarios *Cuadernos de la Romana* (1975a) y *Nuevos cuadernos de la Romana* (1976).

teoría y la crítica literarias —fruto del bagaje profesional del propio Torrente—, el vínculo entre escritor y lector o las fronteras y las características de la ficción.⁶ Por tanto, se describe un proceso de escritura autoconsciente y autorreferencial, principalmente, sobre «la imaginación creadora, la génesis y funcionalidad del personaje literario, la dualidad realidad/fantasía, la palabra instituyente y la autonomía de la literatura» (Gil, 2003, p. 117).

Después de un episodio en el que el protagonista explica su escisión identitaria, pues hasta cierto momento de su vida sus memorias coinciden con las de Napoleón, se sumerge en su tarea compositiva. Dicho proceso se inicia con sus explicaciones sobre el engendramiento del espacio ficcional de Villasanta de la Estrella —cuyo trasunto parece ser Santiago de Compostela—, a partir del sepulcro de Esclaramunda Bendaña, oculto en un laberinto bajo la catedral de la ciudad. A propósito de este hecho, el autor ficticio arguye que la joven era amada de un obispo y de un rey vikingo que, en un intento de secuestrarla, libraron una guerra, si bien Esclaramunda acabó siendo asesinada por su padre para evitar su deshonor. Según el autor ficticio, fue el obispo quien la enterró y mandó construir sobre su tumba el monumento, mientras que el monarca escandinavo, Olaf Olafson, juró volver al cabo de mil años y destruir la ciudad. Tras estos prolegómenos a modo de analepsis, el protagonista prosigue, combinando los comentarios a su proceso creativo con segmentos de su novela en ciernes. Para mayor complejidad, él mismo se instituye —se desdobra— en personaje de su propia ficción, pone de manifiesto sus múltiples identidades y explica cómo decide incorporar en su obra, también en calidad de personaje, a su amante rusa, Léntuchka. La muchacha no solo acompañará al protagonista en sus peripecias, sino que operará como lectora crítica de su proyecto novelístico. Entre los episodios que

⁶ Si bien desborda los límites de este estudio un análisis de la parodia y la sátira en la obra, parece adecuado apuntar que *Fragmentos de Apocalipsis* también constituye una revisión, en estas claves, de varios géneros novelísticos. Como advierten G. Pérez (1986, p. 430; 1989, p. 61) o Gil (2003, p. 105), en este relato torrentino aparecen subvertidas características de la novela experimental, postmodernista, la neorrealista o sociológica, el *nouveau roman*, la romántica, la policíaca y la pornográfica e, incluso, de la metafictional.

comparten destacan su visita a la Isla de Mazaricos para traer al Dragón Feo a Villasanta y el encuentro con el autor ficticio con un heterónimo, conocido como Supremo, falso Supremo o Shopandsuck, que interfiere en su narración. Esta rivalidad derivará en una incursión del protagonista en el relato de su heterónimo, que acaba resultando ser una novela de dictador ambientada en una isla tropical. Al margen de sus lances y como parte del proyecto novelístico, el autor ficticio incluye, por una parte, las aventuras de un grupo de anarquistas que, con la colaboración de un bonzo, descubren la naturaleza repetitiva de la Historia y el final apocalíptico de su ciudad. A causa de esta revelación, uno de ellos tratará de viajar al París de la revolución francesa y evitar la muerte de Marat, junto con la instauración del código napoleónico, para cambiar el transcurso de los acontecimientos y redimir a la humanidad. Por otra parte, el autor ficticio incorpora a su proyecto de novela la relación tormentosa y desventurada entre Balbina Bendaña, rica heredera, y el ciego Marcelo, huérfano de baja cuna, protegido de un familiar de Balbina. Para terminar, el protagonista delega en uno de sus personajes, el bibliotecario de la universidad don Justo Samaniego, la redacción de una parte de su proyecto novelístico, en concreto, la correspondiente a la conquista vikinga de Villasanta, en cumplimiento de la promesa del rey Olaf Olafson. Según los escritos de Samaniego y del propio autor ficticio, los escandinavos retornan después de un milenio a la ciudad, disfrazados de indios. Una vez son descubiertos, revelan su verdadera identidad y someten a la población al instalar un artefacto aniquilador y una fábrica de muñecas eróticas en la localidad. De acuerdo con la tarea encomendada, don Justo procederá a elaborar profecías apropiándose de los personajes del autor ficticio y así, por ejemplo, los anarquistas acabarán liderando una insurrección contra los colonizadores. Sin embargo, la ficción termina de manera súbita cuando el bibliotecario decide atribuir a Lénutchka inclinaciones homosexuales. Entonces, el protagonista decidirá sacarla de la ficción y retomar él mismo el relato de Samaniego para asistir al apocalipsis de Villasanta.

En definitiva y siguiendo los estudios de la crítica, las líneas argumentales más relevantes de la obra son tres: la descripción del

proceso de creación novelística, los fragmentos de novela —que atañen, fundamentalmente, a las desventuras de los anarquistas y de Balbina y Marcelo— y la culminación de la venganza vikinga contada, principalmente, por don Justo. Si bien la novela da cabida a más tramas y personajes —algunos de ellos abandonados durante su desarrollo—, los anteriores constituyen los más relevantes. De hecho y conforme a los propósitos del presente estudio, estas tres tramas pueden subsumirse en una: la evolución de Villasanta de la Estrella desde su génesis hasta su apocalipsis.

En relación directa con el argumento, la novela se presenta dividida a través de 79 paratextos —78 en su primera edición— que, a grandes rasgos, coinciden con la división argumental tripartita explicitada. Se trata de un fragmento inicial, seguido de las fechas correspondientes al «Diario de trabajo» —diario de escritura o agenda compositiva—, que se intercalan con las «Narraciones» y las «Secuencias proféticas», escritas en cursiva.⁷ Las dos últimas constituyen, de manera respectiva, los segmentos de la novela en desarrollo y los vaticinios sobre la consecución de la venganza vikinga. No obstante, las diferentes tramas convergen, de forma progresiva y de acuerdo con su disposición paratextual, en el desenlace apocalíptico que se cierne sobre la ciudad de Villasanta desde su nacimiento.

Además, los segmentos incluidos bajo cada tipo de paratexto se desarrollan en distintos tiempos discursivos: a grandes rasgos, las secciones del diario transcurren en presente, las narraciones en pasado y los vaticinios a cargo de Samaniego en futuro. Sin embargo, la «*Tercera secuencia profética*» (Torrente, 1982, p. 237) se desarrolla en presente y pasado. Más allá del tiempo del discurso, en la obra confluyen diversos tiempos históricos que pueden repercutir sobre la configuración del espacio novelístico. Desde una perspectiva lineal, primero se sitúan los sucesos relativos a la fundación de la ciudad: la muerte de Esclaramunda y el levantamiento de la catedral. Tras este pasado remoto, sobreviene la identificación del protagonista con un

⁷ Las citas correspondientes a estas secciones de la novela se presentarán en todos los casos en cursiva, al igual que en el texto original.

joven Napoleón y los amoríos de Balbina y Marcelo que parecen alcanzar la Guerra Civil.⁸ Después, se desarrollan las acciones de los principales personajes junto con la vuelta de los vikingos. A partir de este período, se alude a dos viajes en el tiempo hacia momentos previos de la historia: la época de la construcción de la catedral⁹ o la Revolución francesa.¹⁰ A la luz de estos datos, la contemporaneidad de la trama novelística parece emparentar con el momento en que Torrente finaliza la obra y esta se publica:¹¹ el final de la dictadura y los primeros años de la Transición, entre 1975 y 1977.¹² Por tanto, los sucesos relativos a la primera invasión vikinga tendrían lugar mil años antes, en el siglo X.¹³ Por último, con respecto al tiempo diegético, conviene advertir que no respeta la linealidad, resultando sesgado e intangible.¹⁴

⁸ El autor ficticio, al narrar un encuentro entre ambos personajes, hace referencia «al estado de guerra» y a que Marcelo muere en el año 1936 (Torrente, 1982, p. 280).

⁹ La vuelta de Monsier Mathieu al siglo XIII, si bien solo aparece aludida en la obra, puede situarse en torno al año 1168, cuando el supuesto trasunto de este personaje, el Maestro Mateo, recibe el encargo de construir el Pórtico de la Gloria y la Cripta de la catedral santiaguesa.

¹⁰ El viaje de uno de los anarquistas, Pablo Bernárdez, al París de la Revolución Francesa puede datarse en 1793, cuando Marat fue asesinado, pues el muchacho, según explica su amigo el bonzo, «Había llegado tarde: hacía unas horas que Marat había muerto» (Torrente, 1982, p. 341).

¹¹ Al final de la novela, tanto en la primera como en la segunda edición, Torrente (1982) incluye las siguientes indicaciones: «“La Romana”, 28 de julio; Salamanca, 14 de diciembre, 1976» (p. 394).

¹² Con respecto a estos datos, se atiende a las apreciaciones de Criado (1981, pp. 87-89), Ponte (1981, p. 208) y J. Pérez (1988, p. 162). No obstante, si se consideran, en exclusiva, los datos incluidos en la propia ficción, la fecha precisa es la del año 1975, conforme al vínculo milenario establecido con la confección del manuscrito del apocalipsis que se halla en la catedral. Según el autor ficticio, el libro fue «escrito y pintado por la monja Eleuteria en el cenobio de Santa Cristina de Valcanejos, diócesis de Zamora, año del nacimiento de Jesucristo novecientos setenta y cinco» (Torrente, 1982, p. 28). Desde esa época, han transcurrido, de acuerdo con el protagonista, «¡Mil años, ni más ni menos!» y, a continuación, don Justo asevera: «Sí, se va a cumplir el milenario [...] Mil años también pasados desde que las tropas de Olaf huyeron tras la batalla de Catoira» (Torrente, 1982, p. 28).

¹³ Se trataría del año 975 d. C., de acuerdo con las especificaciones ficcionales recogidas en nota 6.

¹⁴ Sobre este particular, véanse las consideraciones de Criado (1981, pp. 87-88), Lértora (1990, p. 158, p. 173), Loureiro (1990, p. 219; 2004, p. 56) o Santiáñez (1997, pp. XII-XIII, p. LIV, p. LI).

Otro de los aspectos que va a repercutir sobre el proceso de creación espacial llevado a cabo en la novela es el de las voces narrativas. A pesar de que ciertos personajes operan, en determinados momentos, como narradores, a grandes rasgos y de manera efectiva, se distinguen dos: el autor ficticio y el bibliotecario.¹⁵

Más allá de estas características particulares, parece adecuado apuntar que las novelas contrafactuales, como sería el caso, no impugnan los acontecimientos históricos ni su cronología, pues ambos constituyen una parte del juego estético (Widmann, 2011, p. 188). Muy al contrario, la gestación de hechos y del espacio alternativos trae consigo el desarrollo de nuevas premisas en torno a la Historia. Aun siendo obviamente falsas, las narrativas contrafactuales implican el desarrollo de una función cognitiva, en un marco epistemológico específico de la historia intelectual y del conocimiento histórico compartido, que debe fijarse en cada caso concreto (Albrecht y Danneberg, 2011, p. 16, p. 19).

Sobre este particular, Davis (2012, pp. 40-41) sostiene que el uso del espacio en esta obra torrentina, entre otras, responde a la intencionalidad de atenuar la relación entre la escritura y la historia, fruto de una postura de descrédito del autor con respecto a esta última.

La recreación imaginaria del espacio que lleva a cabo Torrente en esta novela desafía la réplica del mundo empírico y su posicionamiento geográfico. Dicho ejercicio ficcionalizante remite al propósito de olvidar el pasado histórico correspondiente a la Guerra Civil y a la posterior instauración y desarrollo de la dictadura franquista, conforme apunta Davis (2012, p. 42). De manera más específica, el espacio alternativo «allows for an alternative reality that replaces what really happened, the world as it ought to have been rather than as it really was» (Davis, 2012, p. 43). Por tanto, se trata de un lugar que permite la deconstrucción y el olvido de la historia y sus constricciones (Davis, 2012, p. 42, p. 44). Esta perspectiva coincide,

¹⁵ Esta diferenciación se ajusta a los postulados de Gil (2003, pp. 118-19, p. 121, pp. 127-36, pp. 140-41) que revisa las principales aportaciones sobre los narradores de la novela, llevadas a cabo por Criado (1981, p. 66, pp. 71-78) y por Lértora (1980, p. 194, pp. 201-4; 1980a, p. 83, p. 85, pp. 87-89; 1990, pp. 39-42, pp. 51-52, pp. 60-71).

además, con el desarrollo de una teoría literaria que implica el distanciamiento de la creación ficcional de la realidad y de la política (Merino y Song, 2005, p. 19).

No obstante, Davis (2012) subraya que, a pesar de las alteraciones posibles, «Torrente's landscapes are haunted by a real referent, that of Galicia», con sus localidades (p. 44). Mas, según el propio escritor, Galicia constituye un territorio que, a su vez, se presta a la indistinción:

En Castilla, un árbol es un árbol, una piedra es una piedra, y lo mismo una casa o un castillo. En Galicia no sabemos lo que es nada. El castillo puede ser casa o puede ser la joroba de un gigante, y evidentemente los pobladores de los bosques son muchos más de los que se ven. Es decir, existe una indeterminación, una vaguedad, que nos impide ser dogmáticos. De manera que la primera diferencia notable frente al dogmanismo castellano es la ambigüedad del gallego. (Torrente, 1989, p. 2).

De acuerdo con estas consideraciones, no resulta sorprendente que el espacio de *Fragmentos de Apocalipsis* presente vínculos con la geografía empírica gallega, los cuales, de muy diversos modos, van a eludir una correspondencia específica con dicha realidad. Esto se debe a que Torrente concibe el paisaje de Galicia en función de su maleabilidad, equiparable, a su vez, a la naturaleza de sus espacios ficcionales (Davis, 2012, p. 45). Ejemplo de ello constituye la siguiente descripción de la ciudad de Villasanta de la Estrella que Torrente plasma dentro de la propia novela:

Se nos ofrecían a la vista ciudades incompletas, las que yo había visto o imaginado, y, entre ellas, Villasanta de la Estrella, más que ciudad, fantasma, pues nada en ella había de preciso y claro, ni de ordenado, sino un montón de cosas en espera de que alguien las colocase en su sitio. (Torrente, 1982, p. 200)

Esta descripción pone de manifiesto, tal como señala Davis (2012), «the possibility of landscape un-writing as well as landscape writing, which in turn implies the crucial nature of subjectivity» (p. 50). Por consiguiente, se trata de imaginarios espaciales cuyas modificaciones atienden a los propósitos de Torrente quien, en última instancia, evoca referentes extraídos de la realidad. Dicha vinculación con la realidad implica, a la postre, «the trauma of being unable to come to terms with the less pleasant ghosts of the past», esto es, una postura de desprendimiento parcial con respecto al olvido de la guerra y la dictadura españolas (Davis, 2012, p. 50).

Por tanto, Galicia y, en particular, Santiago de Compostela, con su catedral, operan como ubicaciones reales, sustrato de un mundo ficcional cuya localización parece posible. En ella, Villasanta de la Estrella opera a modo de imagen indiferenciada, sin lugares de referencia concretos que favorezcan la orientación, pero, a su vez, evoca y pende de un trasunto extratextual que está presente tanto en la inventiva del narrador como fuera de ella, tal como apunta Davis (2012, p. 49).

A partir de estas consideraciones, en el capítulo *La proyección del lugar: Santiago de Compostela en el imaginario geoliterario de Gonzalo Torrente Ballester* se ofrece un análisis sobre la configuración del espacio en *Fragmentos de Apocalipsis*. De acuerdo con este objetivo, se procede a la revisión crítica de las principales aportaciones en las que se apunta el vínculo entre Villasanta de la Estrella y Santiago de Compostela tras la publicación de la obra. Asimismo, se explora el fundamento de esta correspondencia en otras obras del propio Torrente para, después, repasar las aproximaciones que contemplan el espacio de la novela y sus constituyentes particulares como germen de su desarrollo. Una vez determinada la importancia de los componentes espaciales de la obra, se examinan las características del espacio ficcional en función del vínculo entre literatura y realidad. Asimismo, se da cuenta de las aproximaciones sobre la operatividad de realismo y fantasía en el argumento de la obra en relación con la creación del espacio literario alternativo. En consecuencia, se estudia el levantamiento de Villasanta de la Estrella y su naturaleza contrafactual, con la dimensión temporal apocalíptica

que acarrea, atendiendo a su vínculo con el proceso de creación novelística. Se explora la relación entre el espacio literario y su potencial referente empírico teniendo en cuenta el cariz lingüístico del primero y el proceso de espacialización de la conciencia descrito en la novela, así como las dificultades derivadas de la composición literaria. Conforme a estas últimas, se traen a colación los postulados de la teoría torrentina sobre la creación literaria: los principios de credibilidad y realidad suficiente, el pacto ficcional y la referencialidad. A la luz de dicho análisis, se ponen de manifiesto los nexos entre la creación del mundo literario autónomo y su relación con la realidad. Por último, se profundiza en la relevancia de la construcción espacial de la novela para su desarrollo y en la necesidad de su estudio desde la cartografía literaria.

A continuación, el capítulo «*Fragmentos de Apocalipsis*» desde la cartografía literaria incluye la definición de la disciplina a partir de su relación con la geografía literaria. También se explicita la dimensión ontológica de la cartografía literaria, basada en la existencia de interrelaciones espaciales entre la ficción y la realidad. Se demarca la técnica de estudio de los emplazamientos literarios que favorece la disciplina conforme al propósito de proporcionar una mayor comprensión del espacio y de la ficción. Del mismo modo, se analizan los diferentes tipos de relaciones existentes entre la cartografía y la literatura que dan lugar a una clasificación binaria de mapas: los ilustrativos y los analíticos. Se señalan las diferencias entre los primeros, que operan como material complementario con relación al texto, y los segundos, que constituyen herramientas hermenéuticas. A partir de esta categorización y, más concretamente, de las características de los mapas analíticos, se traza un breve recorrido histórico de la disciplina en función de los principales estudios que contribuyeron a su consolidación. En relación con esta panorámica se hace hincapié en el salto cualitativo que supuso para la disciplina la entrada en juego de los mapas en soporte digital y los Sistemas de Información Geográfica. A propósito de las contribuciones destacadas, se desarrolla una reflexión sobre el estatuto intermedio entre realidad y ficción que se asume a la hora de llevar a cabo cualquier estudio en el ámbito de la cartografía literaria. Finalmente,

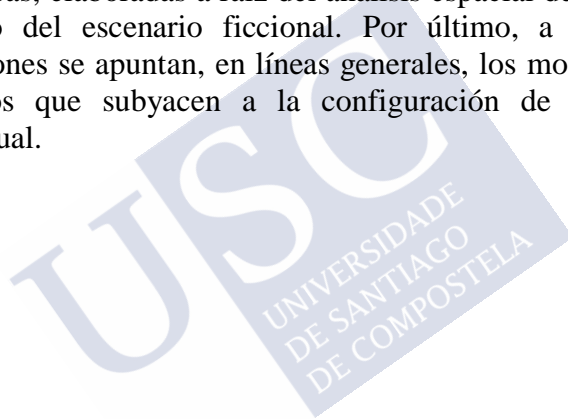
se apuntan las especificidades de la representación cartográfica de los textos literarios y se detallan el proceso, las limitaciones y las características de la proyección cartográfica contrafactual de *Fragmentos de Apocalipsis*.

En tercer lugar, en el capítulo titulado *La representación cartográfica de «Fragmentos de Apocalipsis»* se ofrece un análisis de los espacios ficcionales de la obra atendiendo a su función y a sus relaciones específicas con la geografía empírica. De acuerdo con este objetivo, se procede a repasar tres tipologías de elementos espaciales que van a servir para establecer una categorización inicial de los lugares registrados en la novela en puntos, zonas y rutas. A partir de ella, se desarrolla una nueva tipología destinada a dilucidar la función de los emplazamientos registrados en la novela como espacios de acción, *marcas*, menciones, visiones o proyecciones. De nuevo, a raíz de la conceptualización inicial de puntos, zonas y rutas, se procede a la clasificación de los lugares literarios de la obra de acuerdo con las posibilidades de vincular cada referencia con su trasunto en la realidad. De este esfuerzo surge una primera tipología de espacios no mapeables integrada por lugares *genéricos*, *funcionales*, subterráneos y *secciones*, *diplomáticos* o *gubernamentales*, *topoantropónimos*, *imaginarios*, *figurativos* y *culturales*. Asimismo, se elabora una segunda categorización de lugares mapeables, atendiendo tanto a su grado de referencialidad como al de transformación y fragmentariedad. Conforme a estos criterios se distinguen lugares *importados*, *históricos*, *anacrónicos*, *inventados*, *transformados*, *desplazados*, *implicados*, *evocados*, *globalizados*, *agregados*, *incierto*s y también las *cuenca*s visuales. Por último, se dirimen las características específicas de los trayectos de los personajes y se encuadran en rutas *completas*, *inespecíficas* e *incompletas*. En este segundo examen, cada tipo de espacio va acompañado de las correspondientes representaciones cartográficas. Por tanto, es necesario destacar que el presente trabajo se desarrolla no solo textualmente, sino también en formato digital. En concreto, constituyen parte esencial de este estudio una amplia serie de mapas interactivos generados mediante la aplicación web Esri Story Maps. La representación de las distintas categorías de espacios mapeables

detectadas en la novela tiene lugar a través de ellos. En líneas generales, las cartografías desarrolladas se inician con una diapositiva que incluye la definición de la clase de lugar correspondiente, acompañada de un mapa estático ejemplificante. Dicho mapa aparecerá incorporado primeramente en el estudio textual, pues operará como nexo de unión entre este y el digital. A continuación, se ofrecerán un conjunto de diapositivas con mapas a escala mundial, regional o local, de la totalidad de emplazamientos pertenecientes a la categoría examinada. Estos mapas incluirán breves indicaciones textuales sobre la extensión territorial y la aparición a lo largo de la novela de cada clase de espacios. En algunos casos, siempre que favorezca la lectura, los mapas incorporarán información novelística y extratextual sobre los elementos de la categoría espacial cartografiada. Es preciso señalar la relevancia capital que van a adquirir los mapas en el presente estudio, ya que es su interpretación la que va a favorecer una mayor comprensión del espacio y de sus características, así como de la novela en general. Tras este examen, tiene lugar la recopilación de la tipología espacial desarrollada a raíz de la hipotética conexión del espacio matriz de Villasanta de la Estrella con la realidad. Para terminar, se reflexiona sobre la imposibilidad de llevar a cabo una única cartografía del espacio contrafactual que dicha clasificación define.

En el último capítulo del presente estudio, *Conclusiones: la geografía contrafactual de «Fragmentos de Apocalipsis»*, se explicitan las características del espacio contrafactual a la luz de la proyección cartográfica llevada a cabo procurando satisfacer las siguientes cuestiones de partida: ¿la ambientación de la ficción se restringe a las fronteras de Villasanta de la Estrella?, ¿el espacio se genera, en su totalidad, al comienzo de la obra y se destruye al final o está en proceso de desarrollo constante?, ¿cuáles parecen ser sus límites?, ¿qué función desempeña este espacio?, ¿se trata mayoritariamente de un espacio nominal o mencionado, dado el cariz verbal de la novela que remarca el autor ficticio?, ¿o constituye, más bien, un espacio proyectado desde la conciencia espacializada del protagonista y de uno de sus personajes?, ¿todos sus elementos tienen correspondencias espaciales identificables con la geografía empírica?,

¿es un mundo inventado, mítico, apoyado en la realidad histórica o pervive en la actualidad?, ¿está mayoritariamente transformado a tenor de sus potenciales relaciones con la geografía empírica?, ¿cómo se configura, a partir de la mera réplica de trasuntos extraídos de la realidad o estos últimos se desplazan, mezclan y aglutinan?, ¿se trata de alusiones directas o veladas?, ¿se pueden vincular sin dificultad y de manera exacta con los espacios del mundo real a los que supuestamente aluden? y ¿son los trayectos de los personajes relevantes para la construcción del espacio contrafactual o carecen de repercusiones? La respuesta a todas estas preguntas pone de manifiesto la contribución determinante de las representaciones cartográficas, elaboradas a raíz del análisis espacial de la novela, para el estudio del escenario ficcional. Por último, a partir de estas observaciones se apuntan, en líneas generales, los motivos estéticos e ideológicos que subyacen a la configuración de la espacialidad contrafactual.





2 LA PROYECCIÓN DEL LUGAR: SANTIAGO DE COMPOSTELA EN EL IMAGINARIO GEOLITERARIO DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Antes de ser sometido a nuevas perspectivas teóricas de análisis, el estudio sobre la función y configuración del espacio en la novela *Fragmentos de Apocalipsis* debe incluir la revisión crítica de las principales investigaciones llevadas a cabo sobre este particular. En primera instancia, es conveniente establecer una diferencia entre aquellas observaciones que se limitan a sugerir la vinculación del espacio novelístico con su referente real y aquellas revisiones teóricas que basan esta filiación en la correspondencia establecida por el propio autor en obras y diarios anteriores. En segunda instancia, con el objetivo de determinar la pertinencia de un análisis espacial de *Fragmentos de Apocalipsis* a la luz de la cartografía literaria, se consideran los presupuestos formulados por el propio Torrente sobre la relación entre literatura y realidad. Por último, se tienen en cuenta los postulados de diferentes especialistas acerca de la naturaleza, la articulación, las características y la repercusión del espacio en la configuración de la novela para explicitar su cariz contrafactual.

2.1 EL ESPACIO FICCIONAL DE *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*: DE VILLASANTA DE LA ESTRELLA A SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tras publicarse la primera edición de *Fragmentos de Apocalipsis* en 1977, se desarrollaron una serie de estudios¹⁶ en los que se apuntaba,

¹⁶ El antecedente de *Los gozos y las sombras* y, en especial, de *La saga/fuga de J. B.* inspiran dichas aproximaciones.

de manera más o menos tajante, la correspondencia entre la localidad ficcional del Villasanta de la Estrella y la ciudad real de Santiago de Compostela. En cualquier caso, la crítica manejaba, desde un primer momento, la tesis de una referencialidad peculiar a Santiago o, al menos, a una ciudad gallega tipo.

De hecho, las observaciones más tempranas sobre esta equivalencia aparecen un año después de la mano de Amorós (1978) quien, inicialmente, define Villasanta de la Estrella como «una ciudad galaica» (p. 138). Sin embargo, a partir de esta caracterización genérica, Amorós especifica que la localidad constituye un trasunto coherente de Santiago de Compostela, aunque deformado ya desde el topónimo. Amorós basa esta identificación, por una parte, en las concomitancias detectadas entre los principales espacios constituidos al inicio de la narración y los monumentos más representativos de la ciudad real y, por otra, en las referencias a lugares del entorno:

la ciudad sí admite —exige, en cierto modo— una identificación precisa: Villasanta de la Estrella es Santiago de Compostela, soñada por el narrador. No faltan, entre otros muchos detalles, la estatua del rey David músico, la portada del maestro Mateo, la Universidad o las plazas de Platerías, Azabachería y Quintana. A una comarca cercana (la de Mondoñedo, si no me equivoco) pertenece una cueva conocida, llamada del Rey Cintolo [...] todo eso [...] es el punto de partida para su fantasía (Amorós, 1978, p. 138)

En una reseña crítica del mismo año, Villanueva (1978) se refiere a Villasanta de la Estrella como la «recreación imaginativa» de Santiago de Compostela (p. 89). Una década más tarde, J. Pérez (1988) lleva a cabo la misma filiación a partir de los componentes de la localidad, pues considera que «its habitants, monuments, myths, legends, and traditions [...] are essentially those of Santiago de Compostela» (p. 161).

En dos artículos posteriores, datados de 1991 y 1992 respectivamente, Spang analiza el ejercicio de invención espacial

presentado en la novela. Spang (1991, p. 570; 1992, p. 286) señala que el narrador protagonista delinea, de manera caótica y caricaturesca, múltiples interiores y exteriores aislados, pero también ubicaciones singulares como calles, plazas, el palacio del Obispo, el claustro, la Torre Berengaria, la catedral y, en particular, el laberinto situado bajo sus cimientos. No obstante, sin hacer referencia a la relación establecida entre Villasanta de la Estrella y Santiago de Compostela, a pesar de la especificidad de estas últimas referencias, postula su correlación espacial real en términos generales como «ficticia ciudad gallega» (Spang, 1991, p. 557) o «imaginario lugar de Galicia» (Spang, 1992, p. 282).¹⁷

De manera más específica, en una reseña a la obra, Rössler (1991) advierte, aun sin entrar en detalles, que el lugar de la acción «ist die skurrile Phantasiestadt Villasanta die in wesentlichen Punkten an das galicische Santiago de Compostela» (p. 720).

En un libro de 1992 titulado *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Ruiz no solo alude a la correlación establecida en la novela entre Villasanta de la Estrella y Santiago de Compostela, sino que también procede a su delimitación conceptual. Ruiz (1992) considera la ciudad ficcional un «mundo autónomo cuya creación mantuviera la construcción verbal paralela o arquetípicamente suspendida sobre la ciudad real o milenaria y a la vez la construcción verbal del proceso novelesco» (p. 111). Esta descripción presenta Villasanta de la Estrella como la representación alegórica de Santiago de Compostela, a partir de la cual se erige la narración.

Dos años más tarde, en el estudio monográfico *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*, Ponte (1994) afirma que *Fragmentos de Apocalipsis* constituye «una de las novelas más enraizadas en Galicia y, en concreto, en Santiago» (p. 218). Desde una perspectiva

¹⁷ En la misma línea podemos situar las reflexiones de Nitsch (1992, pp. 242-43) sobre la novelística torrentina y su adscripción espacial mayoritariamente gallega. Nitsch defiende que, en la producción narrativa de Torrente, Galicia se erige como núcleo de la civilización occidental en torno al que orbitan las metrópolis de España, Europa o América, desde la perspectiva histórica y simbólica del fin del mundo. No obstante, también aprecia que la singularidad ritual, lingüística y cultural gallega se diluye en una caracterización tradicional y abstracta de este territorio.

genérica, Ponte (1994) subraya el origen o vinculación de personajes, historias y criaturas —más o menos alteradas— de la novela con el territorio de Galicia, esto es, la «naturaleza galaica» sus componentes, que sirve de «decorado invariable que unifica cada una de las narraciones que se intercalan en la novela» (p. 338). Según el estudioso, este es el caso del bonzo Ferreiro,¹⁸ la leyenda de San Ero de Armenteira,¹⁹ el Rey Cintolo, la Coca de Redondela —concebida como monstruo marino y tarasca que sirve de trasunto del Dragón Feo—, la cofradía de San Carallás —relacionada con la muerte del monstruo anterior— o la batalla vikinga.²⁰ De manera más específica, a la hora de argumentar que el espacio de esta novela y sus elementos característicos proceden de Santiago de Compostela, Ponte (1994, p. 300) tiene en cuenta la importancia de la dimensión artística e histórica de la piedra, como material preferente y distintivo en la gestación novelística de esta ciudad,²¹ ya que la erección de Villasanta

¹⁸ Ponte (1994, p. 219) considera que el Bonzo Ferreiro encarna, por una parte, al prototipo del mercante de oro que proliferaba en la aldea de Bergondo, cerca de Ferrol —la ciudad natal de Torrente— y, por otra parte, a la figura gallega del emigrante retornado que ha recorrido prácticamente el mundo entero. En última instancia, según el especialista, la personalidad circunspecta y humilde del Bonzo, conjugada con su entrega a la experimentación de un viaje astral que carece de explicación científica, representa el carácter propio de la ruralidad gallega, marcada por la racionalidad conductual, pero de mentalidad proclive a la creencia en lo sobrenatural.

¹⁹ La equiparación entre la leyenda del monje de Armenteira —que escuchando el canto de un ruiseñor se quedó dormido durante trescientos años— y el viaje astral del Bonzo Ferreiro —quien, traspuesto en su casa durante días, contempla el funcionamiento del universo novelesco— también ha sido anotada por Rodríguez (2001, p. 39).

²⁰ Torrente desarrolla la idea de incluir a los vikingos en la novela, tal como confiesa a Becerra (1990), a raíz de asistir a la romería de temática bélica nórdica en Catoira e introducirse de este modo «en el recuerdo de la Torre del Oeste, del ataque de los vikingos, de que en mi tierra se hable de los vikingos porque era una base vikinga» (p. 62). Las palabras del escritor hacen referencia a la segunda incursión de los vikingos en Galicia, cuando se produce la llegada de los escandinavos a través de la ría de Arousa con el objetivo de atacar Santiago de Compostela, «que ya entonces comenzaba a tener gran fama como centro de peregrinación cristiano y como lugar donde existían grandes riquezas», tal como especifica Sánchez (2010, p. 64). De acuerdo con Sánchez (2010, pp. 64-65), después de que hubiesen saqueado Iria Flavia y de que sus habitantes se hubiesen refugiado en Santiago de Compostela, los vikingos sitiaron la ciudad hasta que fueron vencidos por las tropas cristianas del conde don Pedro, si bien a raíz de este ataque la sede episcopal se trasladó de Iria Flavia a la actual capital gallega.

²¹ Según Villán (1990), el propio Torrente define Santiago de Compostela como «una ciudad absolutamente irreal, siendo de una realidad pétrea» (p. 38).

de la Estrella tiene lugar a partir del marco arquitectónico egregio de Santiago de Compostela. En concreto, Ponte (1994, p. 338) establece una relación directa entre Villasanta de la Estrella y Santiago de Compostela atendiendo a la relación de lugares específicos de la realidad a los que se hace referencia en la novela: monumentos como la Catedral, calles y plazas como la rúa de la Algalia, la Quintana, Platerías o Azabachería y aledaños como Milladoiro y Faramello. Además de localizaciones espaciales, Ponte apunta, secundariamente, la presencia en la narración de personajes y referencias que se circunscriben a la ciudad de Santiago de Compostela —al margen de sus connotaciones más o menos fantásticas—, como los anarquistas,²² Marcelo,²³ el maestro Mateo o el periódico «La Noche».

De todas formas, Ponte (1994) considera que las clases identificativas de la sociedad real compostelana, como la colectividad estudiantil y el profesorado universitario o el clero, «no aparecen de una manera relevante y protagonista» (p. 218). Con respecto a esta última observación, es preciso matizar que dicha estratificación social está representada en *Fragmentos de Apocalipsis* a través de los personajes principales: por una parte, el autor ficticio y su amante son profesores universitarios, don Justo Samaniego es bibliotecario de la universidad y Balbina Bendaña aparece tanto en el papel de estudiante universitaria como en el de profesora de la institución (Torrente, 1982, p. 103). Por otra parte, don Procopio, el arzobispo y don Casto Almanzora representan los tres al clero catedralicio. De este modo, el retrato de la colectividad villasantina se realiza a partir de los principales estratos sociales que caracterizan la población de Santiago de Compostela. Finalmente, Ponte, en virtud de las connotaciones

²² Según Ponte (1994, p. 220), este colectivo de anarquistas se inspira en un grupúsculo de ácratas compostelanos que Torrente llega a conocer y cuya particular visión y práctica del anarquismo constituyen muestras de la idiosincrasia gallega mesurada y tolerante. De hecho, en la novela, este carácter transigente se concreta en términos espaciales, pues su sede se ubica en la torre del reloj de la catedral, el monumento religioso más importante de la ciudad.

²³ El personaje de Marcelo constituye la recreación positiva de un escritor santiagués llamado Enrique, también ciego, inteligente y malvado, que se había personado en la vivienda ferrolana de Torrente para hablar con él, tal como declara el propio escritor (Ponte, 1994, p. 220).

extraordinarias de los elementos estudiados que componen Villasanta de la Estrella y la diferencian de su referente real, cataloga la ciudad como «pueblo imaginario» o «fantópolis» (Ponte, 1994, p. 338).

Esta correspondencia entre ciudad ficcional y ciudad real también ha sido apuntada por Prill (1995, p. 139) al reconocer que la historia de Villasanta de la Estrella evoca personajes, monumentos y leyendas atribuidas a Santiago de Compostela.

Dos años después, convergen las referencias de tres especialistas respecto a dicha filiación espacial. No obstante, si bien I. Torrente (1997) se limita a apuntar que *Fragmentos de Apocalipsis* se encuentra «llena de materiales compostelanos» (p. 99), Loureiro (1997) define Villasanta de la Estrella como «trasposición de Santiago de Compostela» (p. 66) y, en la misma línea, Santiáñez (1997) defiende, en su estudio introductorio a la obra, que esta urbe ficcional es la «recreación literaria de Santiago de Compostela» (p. VIII).

Por último, en el artículo de 2004 titulado «Villasanta desde Compostela», Sierra, con base en una concepción humanizada de la novela torrentina, alude a las características definitorias del espacio real de Santiago de Compostela al advertir que:

Fragmentos de Apocalipsis es, en mi opinión, el texto — no sólo la obra de ficción— más adecuado a Compostela: el que mejor resume su personalidad barroca, juguetona, irreal e irremediabilmente —a pesar de la Universidad, de su estatuto de capital gallega y de esa cola de estrellas que la conecta a Europa casi desde su origen— provinciana (Sierra, 2004, p. 20)

Las concomitancias y relaciones entre la urbe textual de Villasanta de la Estrella y la ciudad real de Santiago de Compostela son, por tanto, un lugar común y casi inevitable entre la crítica de la obra. No obstante, conviene revisar el fundamento de dicha correspondencia en la producción del propio Torrente.

2.2 EL IMAGINARIO TEXTUAL TORRENTINO: DE SANTIAGO DE COMPOSTELA A LA CIUDAD DE PALABRAS

Dos aproximaciones a la dimensión espacial de *Fragmentos de Apocalipsis* abordan, desde una perspectiva textual, la equiparación entre la ciudad empírica y el espacio ficcional de Villasanta de la Estrella, tomando en consideración el horizonte textual de la obra torrentina.

En el ensayo de 2001 titulado «Compostela na literatura de G. Torrente Ballester», Rodríguez da cuenta de las concomitancias entre la construcción espacial de la obra torrentina *Compostela y su ángel* y *Fragmentos de Apocalipsis*. Diez años más tarde, en el artículo «La creación del espacio para *La saga/fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis* en *Los cuadernos de un vate vago*: del proceso al resultado», Kohlrausch analiza las distintas fases de reinención de Santiago de Compostela, a partir de los testimonios que el escritor recoge sobre la creación de varias de sus novelas.

En este punto, se deben examinar con detención las aportaciones de ambas especialistas, pues ponen de manifiesto que es el propio Torrente quien establece en sus escritos la identificación entre Santiago de Compostela y Villasanta de la Estrella antes de desarrollarla en la novela.

La comparación que lleva a cabo Rodríguez entre *Compostela y su ángel* y *Fragmentos de Apocalipsis*, a propósito de la creación del espacio, se basa tanto en el contenido como en el encuadre de dichas obras. Publicada por primera vez en 1948, revisada y reeditada en 1984, *Compostela y su ángel* responde al encargo de elaborar una guía de peregrinos y constituye, a grandes rasgos, un ensayo sobre la historia religiosa de Santiago de Compostela, sesgada por la percepción subjetiva de Torrente.²⁴ Tal como apunta Rodríguez

²⁴ Este ensayo, titulado originariamente *Compostela* y elaborado por encargo de la editorial Afrodisio Aguado con motivo del año santo de 1948, constituye, junto con *Santiago de Rosalía de Castro*, uno de los dos libros que Torrente escribe específicamente sobre la ciudad. No obstante, mientras *Compostela y su ángel* supone una recopilación de cariz literario e historicista sobre los monumentos y figuras más representativas de Santiago, la segunda obra recoge una serie de apuntes sobre los eventos sociales, económicos y

(2001), el autor descarta un enfoque meramente histórico y redacta este texto desde la perspectiva de un escritor de ficción, poniendo de manifiesto su afán imaginativo, así como su interés por las historias de la tradición oral, por las biografías anónimas de los visitantes de la ciudad y, en especial, «polas invencións e falsificacións da historia» (p. 30). Sobre esta última inclinación del escritor orbita el argumento de *Fragmentos de Apocalipsis*. En esta novela, Torrente, liberado de las constricciones objetivas que exige una guía para peregrinos, da rienda suelta a su faceta creadora y lleva a cabo la alteración consciente de la historia de la ciudad colocando a Esclaramunda de Bendaña en el sepulcro que se oculta bajo la catedral, donde deberían hallarse, de acuerdo con el mito cristiano,²⁵ los restos del apóstol Santiago el Mayor.²⁶ En concreto, el narrador protagonista de la obra,

culturales que marcaron la evolución histórica de la ciudad durante el siglo XIX y también varios relatos situados en ella. En este sentido, Rodríguez (2001, p. 30) advierte de la diferencia genérica entre *Compostela y su ángel* y *Fragmentos de Apocalipsis*, ya que la primera constituye un ensayo literario resultado del encargo de realizar una guía religiosa de la ciudad. Por esta razón, Torrente recoge leyendas y mitos relacionados con el descubrimiento del sepulcro de Santiago, el peregrinaje y el culto al apóstol, si bien remite, en última instancia, a los referentes verídicos sobre la historia de la urbe, mencionando las fuentes de documentación consultadas que atañen, por ejemplo, al proceso de construcción de la catedral. Esta categoría genérica condiciona las posibilidades de la representación espacial a las que el autor da rienda suelta, años más tarde, en *Fragmentos de Apocalipsis*, una obra literaria puramente ficcional, en la que puede, sin ningún inconveniente, transformar el espacio de Santiago en otro equivalente, históricamente diferente.

²⁵ En relación con el destino de los restos del apóstol Santiago es preciso utilizar en exclusiva el concepto de mito y no el de leyenda, ya que, de acuerdo con la definición que el propio Torrente aduce, frente a la leyenda, concebida como trivial literatura de esparcimiento, el mito se refiere a un hecho que detenta un carácter «trascendente» —bien universal, bien restringido a una colectividad—, es decir, posee «efectividad histórica» en tanto «se concreta en una figura y tiene una significación» determinada que incita a una acción —en uno o varios momentos específicos de la historia— y además la dota de sentido (Becerra, 1990, p. 43). En la misma línea, Ponte (1994, pp. 266-67) indica que la historia de las reliquias de este apóstol constituye una leyenda de carácter cristiano transformada en mito, pues las visitas de millones de peregrinos a su tumba a lo largo de los siglos han convertido Santiago de Compostela en el centro de recepción de la cultura europea y han conducido a la transformación social y económica de la ciudad, de modo que su trascendencia llega a la actualidad.

²⁶ Es necesario recapitular de manera sucinta el fundamento, la trama y las implicaciones de este mito para la ciudad de Santiago de Compostela. La fundación de esta urbe tiene su origen en el descubrimiento de un sepulcro por parte del obispo de Iria Flavia, Teodomiro, en el año 813, tal como recoge Ponte (1994, pp. 266-67). Los restos mortales del

reemplaza el papel que en el mito tiene el hallazgo y sepultura del apóstol Santiago,²⁷ por el relato de la muerte y entierro de la muchacha Esclaramunda para justificar tanto la erección de la catedral como la colonización posterior de la ciudad por parte de los vikingos. En este sentido, la gestación del mito pagano de Esclaramunda²⁸

sarcófago fueron identificados con los del apóstol Santiago de Zebedeo o Jacobo de Zebedeo, conocido en la tradición cristiana como Santiago el Mayor, con base en una leyenda según la cual su cadáver incorrupto había sido conducido por sus discípulos en una barca desde Jerusalén hasta la desembocadura del río Ulla y, después de arribar en el puerto de Iria Flavia —el actual ayuntamiento de Padrón—, fue transportado a Santiago de Compostela en un carro de bueyes. Tras la construcción del primer templo en el lugar del hallazgo, a instancias del rey Alfonso II el Casto, tiene lugar su ampliación en basílica por orden de Alfonso III y, a pesar de haber sido saqueada por Almanzor en 997 —si bien el sepulcro había quedado intacto—, Santiago de Compostela se convierte, a partir del siglo XI, en influyente destino de peregrinación cristiana a la par de Roma y Jerusalén. Esta situación deriva de la concepción religiosa que adquiere el considerado sepulcro apostólico durante los siglos IX, X y XI, en virtud de la cual la realización del Camino de Santiago, esto es, cualquiera de las diversas rutas europeas que conducen a la tumba del apóstol, sita en la catedral de Santiago de Compostela, «en el “Finis Terrae” occidental» (Ponte, 1994, p. 267) —para mayor simbolismo religioso—, representa la penitencia cuya culminación redonda, para los cristianos, en el perdón de los pecados.

²⁷ Sobre este particular, Ponte (1994, p. 267) señala que, si bien el mito sobre los restos del apóstol supone el fundamento de la ciudad de Santiago de Compostela, estas reliquias también han sido asignadas a Prisciliano, obispo hispano del siglo IV. Prisciliano fue el impulsor de una secta agnóstica de gran aceptación popular en Galicia, lugar donde fue enterrado después de haber sido ejecutado por hereje. De acuerdo con Ponte, a pesar de que dicha tentativa careció de transcendencia, pues se trata de «un mito introducido por “vía culta”», pero «borrado de la mentalidad popular», la creación de la historia de Esclaramunda constituye una reinterpretación de la figura de Prisciliano, en un intento de otorgar al mito una significación gallega local al mito apostólico cristiano.

²⁸ Esta narración responde a la misma concepción mítica que la del hallazgo de las reliquias apostólicas. Por una parte, adquiere un alcance más allá de las fronteras locales de la ciudad, involucrando tanto a los estamentos de la nobleza, el clero y el pueblo villasantino como a los habitantes de las costas gallegas y a los escandinavos, ya que todos ellos se acaban participando en la batalla de Catoira. Por otra parte, la vigencia histórica del mito de Esclaramunda se verifica en la concreción de su figura como destinataria del amor del obispo Sisnando y del rey vikingo Olaf Olafson. Además su muerte alcanza repercusiones históricas al motivar la llegada de los vikingos a Galicia y su retorno a Villasanta de la Estrella al cabo de mil años convirtiéndose en «el nudo gordiano de la acción más compacta» (Ponte, 1994, p. 268). Espacialmente, la actualidad del mito queda patente a raíz de la erección de la catedral y del resto de la ciudad a partir de la misma, sin olvidar, en última instancia, la peregrinación de amantes no correspondidos, entre los cuales sería posible incluir al monarca nórdico. Las incursiones vikingas estarían motivadas, en la primera ocasión, por el intento de secuestro de la muchacha y, en la segunda, por la venganza a raíz de la derrota escandinava en la lucha, que se concreta en la destrucción de

supone no solo la sustitución, sino también la adaptación de su homólogo sacro «a las condiciones concretas de un espacio gallego» (Ponte, 1994, p. 268). Estas cualidades radicalizan las que Torrente había determinado respecto a la ciudad descrita en *Compostela y su ángel*.

A pesar de que Rodríguez (2001, p. 27) alude al papel secundario que desempeñaría el espacio en dicho ensayo, es posible constatar que, en términos generales, este orbita en torno a diferentes lugares específicos de Santiago de Compostela y sus alrededores. En concreto, hay una sección dedicada al recorrido de la catedral y otra concebida como agenda de peregrinaje por la ciudad durante una jornada completa, de modo que, en función de las diferentes horas del día, se recomienda la visita de determinados monumentos. Además, el escritor restringe deliberadamente este recorrido a la zona antigua de la ciudad, aduciendo que la esencia de Compostela está encerrada en su casco histórico. Esta elección se revela determinante en el estudio espacial de *Fragmentos de Apocalipsis*, pues los lugares que permiten postular la filiación entre Villasanta de la Estrella y Santiago de Compostela se localizan, mayoritariamente, en la zona monumental.

En las dos obras, la gestación tanto del espacio de la ciudad como de su historia pivota alrededor de «un pórtico románico y unas torres barrocas» que «superponen sus dimensiones a la tumba del Apóstol como espacio eternizado» (Ruiz, 1992, p. 119). Más específicamente, en *Compostela y su ángel* la ciudad se constituye a partir del sepulcro del apóstol, un secreto amurallado, oculto entre las fachadas románica y barroca de la catedral, que el visitante debe descubrir recorriendo la zona monumental y adentrándose en el edificio religioso por excelencia. En la misma línea, la ficción de *Fragmentos de Apocalipsis* se configura sobre un sepulcro que, según confiesa el narrador protagonista, «se oculta» (Torrente, 1982, p. 19). En este caso, los personajes descubren el sarcófago de Esclaramunda en el corazón del laberinto situado bajo la catedral y son capaces de averiguar las claves, tanto de su estructura arquitectónica —que se corresponde con la frase en latín «HIC ILLA QUAM AMAVIT AEPISCOPUS

la ciudad, de acuerdo con una profecía que vaticinaba dicho apocalipsis.

SISNANDUS PUELLA ESCLARAMUNDA IACET» (Torrente, 1982, p. 264)— como de su funcionamiento —«Las letras están unidas por enlaces, y estos enlaces corresponden a los vanos que, en el laberinto, comunican unas letras con otras» (Torrente, 1982, p. 264).

Por otra parte, en *Compostela y su ángel* el escritor presenta una ciudad sometida a continuas transformaciones, por cuanto lleva a cabo una recopilación de hechos históricos, encarnados en diversas personalidades,²⁹ sobre la fundación y evolución de aquellos espacios

²⁹ A la hora de fundamentar la correspondencia entre Santiago de Compostela y Villasanta de la Estrella, Rodríguez (2001, pp. 39-40) enumera los personajes que tienen su origen en la historia real de Santiago de Compostela en particular y de Galicia en general. En primer lugar, la especialista alude al grupo de anarquistas con pretensiones de hacer estallar una bomba en el sepulcro de la catedral y a los vikingos, responsables de varios saqueos en territorio gallego durante el siglo X, que llegan a rodear Santiago adentrándose a través de la ría de Arousa. En segundo lugar, recoge que el obispo Sisnando II, promotor de la construcción de la basílica del apóstol Santiago durante el reinado de Alfonso IV, murió a manos de los vikingos; mientras que el obispo don Cresconio fue el responsable de la reconstrucción del castillo de Catoira en el siglo XI, erigido originariamente para frenar a estos invasores. En tercer lugar, apunta que el nombre de don Casto Almanzora evoca la figura histórica de Almanzor, caudillo del califato de Córdoba que asoló Santiago de Compostela y quemó el templo prerrománico, aunque sin destruir el sepulcro del apóstol. Menos evidente resulta para Rodríguez la correlación entre el arzobispo de la catedral de Villasanta y don Berenguel de Landora, figura de escasa popularidad debido a su origen extranjero, a la que debe su nombre la actual torre del reloj de la catedral santiaguesa. Tal como apunta la estudiosa, en este personaje se revela también la influencia de la figura histórica de Pedro Muñiz, arzobispo de Santiago de Compostela en el siglo XIII, bajo el papado de Inocencio III, cuya reputación de nigromante, según Torrente (1998), pasaba por la atribución de la capacidad de volar para asistir a los maitines en Compostela desde Roma (p. 97). De acuerdo con Rodríguez, resulta más transparente la identificación del personaje ficticio de Monsieur Mathieu con la figura histórica del Maestro Mateo, responsable de la construcción del Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, cuyo origen y trayectoria se desconocen. Al margen de estas consideraciones, cabe mencionar la correlación que resulta posible establecer entre el personaje de Felipe Segundo y la figura histórica del monarca Felipe II, quien, según recoge Torrente (1998, p. 106), auxilió Santiago de Compostela en la situación carestía que sucedió a la derrota de los ingleses en las costas gallegas. También se ponen de manifiesto las concomitancias entre la derrota vikinga, el entierro de Esclaramunda, la usurpación de su sarcófago y esta lucha histórica, desencadenada a raíz del propósito de saquear el sepulcro del apóstol por parte del pirata Francis Drake, que conllevó la ocultación de las reliquias tras el altar mayor, a instancias del obispo Juan de San Clemente (Granero, 2005, p. 118). Por último, es necesario anotar que la capilla catedralicia del rey de Francia en la novela remite a la figura histórica del monarca Luis XI de Francia, quien realizó múltiples donaciones a la catedral santiaguesa para garantizar el mantenimiento de la capilla del Salvador (Vázquez, 1998, pp. 122-125). En cualquier

de la ciudad concebidos como centro de peregrinaciones. De acuerdo con este enfoque, la urbe aparece «definida como cidade en movimento [...] como árbore e non como columna, as dúas posibilidades, segundo Torrente, na concepción de calquera urbe [...] Cidade, pois, cambiante, que necesita tempo para ser comprendida e amada» (Rodríguez, 2001, pp. 30-31). Es más, en este ensayo, Torrente (1984) destaca que Santiago de Compostela ha sido destruida y reconstruida en varias ocasiones, de modo que «El ser de Compostela es este hacerse y deshacerse en juego interminable» (p. 17) y a raíz de esta concepción desarrolla, de manera literal, el argumento de *Fragmentos de Apocalipsis*.

En la novela, Torrente muestra, a través de la intercalación de narraciones, la transformación que sufre el espacio de Villasanta de la Estrella en general y sus monumentos más representativos en particular, desde su erección hasta su destrucción.³⁰ Mediante la consecución de ambas acciones, que suponen el inicio y el final de la historia, se pone de manifiesto la conexión espacial existente entre *Compostela y su ángel* y *Fragmentos de Apocalipsis* (Rodríguez, 2001, p. 41).

En primer lugar, Torrente (1984) especifica en su ensayo que «Compostela se hace en torno a la campana. La campana lo va creando todo día a día, siglo a siglo, sin más que dar las horas. Y la niebla es el caos de donde la campana va sacando las cosas» (p. 21). Esta mínima descripción opera como sinécdoque de la torre del reloj de la catedral —que ostenta una única aguja, razón por la cual marca

caso, como anota Rodríguez (2001), se trata de personalidades que «Torrente quería recobrar do esquecemento da historia, non os grandes —de feito na novela non aparecen nin o apóstolo Santiago nin Xelmírez— senón os humildes ou esquecidos» (p. 39).

³⁰ A modo de ejemplo, cabe mencionar los cambios a los que son sometidos dos lugares, la catedral y —presumiblemente— el monasterio de San Martiño Pinario, presentes también en la guía de peregrinos. En el primer caso, a raíz de la colonización vikinga, el rey Olaf traslada a su propia residencia el Sepulcro de Esclaramunda Bendaña, de modo que la catedral construida a raíz de su enterramiento queda desprovista de significado. En el segundo caso, el régimen dictatorial instaurado por el monarca convierte «esa maravilla barroca de San Procopio, cenobio en un principio, monasterio más tarde de Cluny» (Torrente, 1982, p. 310), en un taller destinado a la fabricación en serie de muñecas eróticas, con la transposición de la concepción religiosa que este proceso conlleva.

las horas la campana—, desde donde el narrador protagonista de *Fragmentos de Apocalipsis* vislumbra una «masa gris» (Torrente, 1982, p. 16) —o niebla— de la que surgen los distintos componentes de la ciudad según los nombra —cual repique de campana—. Por tanto, en las dos obras la torre del reloj se instituye como eje alrededor del que orbitan el resto de espacios de la ciudad.

En segundo lugar, la destrucción de Villasanta de la Estrella, a cuenta de los tañidos de la gigantesca campana vikinga, supone invertir el proceso de creación espacial descrito en *Compostela y su ángel*. Torrente culmina el ensayo afirmando que nuevos monumentos se erigirán en la ciudad, después de haber aludido a varias reconstrucciones previas de espacios existentes, como la catedral, a raíz de su consideración de destinos de culto. No obstante, en la novela, Villasanta de la Estrella queda reducida a escombros, si bien no llega a desaparecer por completo de la faz de la tierra. Según Rodríguez (2001, pp. 40-41), este desenlace —junto con el título y la trama principal de la obra— se fundamenta en el Juicio Final del Apocalipsis de San Juan, cuya representación en el Pórtico de la Gloria es objeto de estudio por parte de Torrente en *Compostela y su ángel*.

Al margen de estas concurrencias, es conveniente destacar, en última instancia, que la filiación espacial entre Santiago de Compostela y Villasanta de la Estrella queda constatada, más allá de toda duda, a través de la relación textual establecida por el propio Torrente entre *Compostela y su ángel* y *Fragmentos de Apocalipsis* en la reedición del ensayo. Tal como señala Rodríguez (2001, p. 31), ya por iniciativa propia, ya por demanda editorial, el escritor incorpora a la publicación de 1984 un apéndice titulado «Mi visión de Compostela en 1977» que contrasta de forma ostensible con el carácter del texto precedente, pues presenta los elementos constituyentes de la ciudad de manera deliberadamente ficcional y caótica. De hecho, este apéndice se corresponde con las líneas que condensan el proceso de creación espacial presentado en *Fragmentos de Apocalipsis*.³¹

³¹ Torrente ha apuntado esta vinculación textual, en la que recoge de manera explícita la correlación entre la realidad geográfica de Santiago de Compostela y su recreación

Cinco años más tarde, el escritor corrobora la identificación entre Santiago de Compostela y Villasanta de la Estrella en otra obra de carácter ensayístico titulada *Los cuadernos de un vate vago*. Este libro, publicado en 1982, incluye «un conjunto de textos transcritos de grabaciones [...] correspondientes al período que va de diciembre de 1961 a diciembre de 1976», en los que se describen «los procesos de creación» de varias novelas (Kohlrausch, 2011, p. 3). En concreto, Torrente explica el desarrollo de un bosquejo novelístico concebido en noviembre de 1962, *Campana y piedra*, cuyo planteamiento y parcial composición dan lugar, tras diversas alteraciones sometidas al juicio del escritor, a *La saga/fuga de J. B.* en primera instancia y a *Fragmentos de Apocalipsis* después.³²

En su aproximación a *Los cuadernos de un vate vago*, Kohlrausch (2011, p. 3) analiza los datos que Torrente introduce a propósito de las técnicas, la metodología y los escollos a los que hubo de enfrentarse en su tarea de erigir el espacio de *Fragmentos de Apocalipsis*. En primer lugar, Kohlrausch (2011, p. 6) destaca que el escritor deja patente la correspondencia entre el espacio urbano del proyecto literario y la ciudad real de Santiago de Compostela³³ aludiendo al

ficcional, en sus declaraciones a Carmen Becerra (1990, p. 240): «te voy a leer un texto del 41 donde ya se ve que empiezo a tener conciencia de la prosa. Este libro está escrito en el año 48-49 [...] “Compostela se hace en torno a la campana. La campana lo ha creado todo día a día, siglo a siglo, sin más que dar la hora. La niebla es el caos de donde la campana va sacando las cosas [...]”. ¿Tú no ves aquí una relación con la descripción de Villasanta de la Estrella?». Es más, al comentar la aparición del indio en la obra, el escritor identifica de manera directa Villasanta de la Estrella con su trasunto real: «lo que hago es trasladar al indio a Villasanta de la Estrella [...] porque la aparición de un indio con el cuchillo en la boca y la pluma en el cogote en una calle de Nueva York, no provoca la misma situación que si las comadres de la Algalia de Arriba, en Santiago de Compostela, ven que un indio se desliza, ¿no?» (Becerra, 1990, p. 213).

³² Los objetivos del presente estudio abarcan solo las formulaciones del autor que repercuten en la constitución del espacio de *Fragmentos de Apocalipsis*. No obstante, se incluyen las referencias a *La saga/fuga de J. B.* que resultan ineludibles pues, como apunta Kohlrausch (2011), «al acompañar la descripción del proceso de creación de las ciudades ficcionales y, consecuentemente, de las obras, se evidencian más registros sobre la fundación de Castroforte y *La saga/fuga*» (p. 17).

³³ Es posible hallar en *Fragmentos de Apocalipsis* una referencia implícita a *Campana y Piedra* cuando el autor ficticio alude a la incorporación en su obra de materiales pertenecientes a una novela anterior e inacabada, cuya acción transcurría también en una ciudad a imagen y semejanza de Santiago de Compostela.

inicio de *Compostela y su ángel*: «ya una vez empecé un trabajo diciendo algo así como que la campana crea la ciudad en la niebla [...]. La campana crea la ciudad en la niebla, de ahí vino lo de *Campana y piedra*» (Torrente, 1982a, p. 88). En segundo lugar, Kohlrausch (2011, p. 7) pone de manifiesto la voluntad torrentina de llevar a cabo una narración que otorgue trascendencia literaria a Santiago de Compostela como espacio, agente y paciente, de unos hechos exclusivos, pues, según el autor, «la ciudad en cuanto *entidad poética* no está suficientemente tenida en cuenta, no pasa de mero escenario más o menos aparatoso» y para suplir esta carencia precisaba «algo extraordinario, algo que solo pudiera pasar en esa ciudad o que sólo pudiera pasarle a esa ciudad» (Torrente, 1982a, p. 88).³⁴ Con este propósito, Torrente pretende «utilizar casi todos los materiales de *Campana y Piedra* en una novela» que surge de «la idea de que los vikingos, o los normandos, invadiesen Villasanta de la Estrella» (Torrente, 1982a, p. 254). Además, a la hora de dotar Santiago de Compostela con un valor literario único,³⁵ el escritor reflexiona sobre la posibilidad de construir una ciudad versátil, de identidad variable: «Es Villasanta de la Estrella, pero a veces es París,

³⁴ En un primer momento, a raíz de visitar la National Gallery y descubrir un cuadro de Goya en el que una ciudad parece levitar, estas reflexiones de Torrente se concretan en la posibilidad de adjudicar dicha propiedad extraordinaria a Villasanta de la Estrella: «Es lo que le faltaba a *Campana y Piedra*, que Villasanta de la Estrella se tomase vacaciones con todos los canónigos dentro» (Torrente, 1982a, p. 91). Sin embargo, el espacio que finalmente ostenta estas características es Castroforte de Baralla, donde transcurre *La saga/fuga de J. B.*, pues, como señala el propio escritor «la ciudad donde pasa esta novela se independizó de la ciudad donde pasaba *Campana y Piedra*» (Torrente, 1982a, p. 216).

³⁵ Kohlrausch defiende que la Villasanta de la Estrella generada para *Fragmentos de Apocalipsis* no se corresponde con la ciudad mentada en la ficción de *La saga/fuga J.B.* como antagonista de Castroforte —por ejemplo, en la novela de don Torquato, *Historia de la rivalidad milenaria entre Castroforte del Baralla y Villasanta de la Estrella, con un apéndice documental y una cronología rigurosa de los obispos de Tuy*, siete volúmenes publicados aproximadamente en 1864 (Torrente, 1972, pp. 83-84)— ya que, por una parte, el escritor pretendía «crear una ciudad que no está en el mapa» y, por otra parte, «Villasanta de la Estrella, ciudad de *Campana y Piedra*, fue descartada por el autor», por tanto, en dicha saga la ciudad «no es la misma del proyecto original» (Kohlrausch (2011, p. 11). Sin embargo, dado que la gestación de Villasanta de la Estrella tiene lugar en el esbozo de novela del cual surgen ambas obras, esta afirmación es cuestionable, teniendo en cuenta, además, que Torrente a menudo introduce en sus obras alusiones al resto de su producción —así en *Fragmentos de Apocalipsis* hay una referencia a Pueblanueva del Conde, espacio ficticio en el que se ambienta la trilogía *Los gozos y las sombras*.

a veces es N. Y. y a veces es las tres al mismo tiempo» (Torrente, 1982a, p. 336). Sin embargo, rectificaría esta idea al concebir la opción de crear «una ciudad de palabras», en la que pudiese desarrollar el argumento propuesto, a partir de la narración de «la génesis de una novela» (Torrente, 1982a, p. 373). De este modo, subraya Kohlrausch (2011), en función de la proliferación, división y mutabilidad argumental, el espacio de Santiago de Compostela «se constituye en el espacio más amplio, el espacio envolvente de la obra, en el que se evocan los subespacios que se multiplican, que se fragmentan y se diversifican» (p. 18).

Esta concepción del espacio como elemento verbal en proceso de configuración queda ejemplificada a través del desenlace de la novela. El escritor debe «expresar la desolación y la muerte en una ciudad de palabras» (Torrente, 1982a, p. 373), en consecuencia, opta por escribir dos finales: uno en el que los tañidos de la campana vikinga afectan exclusivamente a las estructuras verbales de las que se compone la obra y otro en el que tiene lugar el derribo de la ciudad. Así, confiesa: «no me salió fácil ese final. Lo tuve que escribir dos veces, porque, primero, me dejé llevar y lo que destruía la campana era una ciudad de palabras, y luego [...] lo sustituí por una ciudad de piedra» (Torrente, 1982a, p. 375). En ambos casos, como reconoce Kohlrausch (2011), la ciudad termina «tragada [...] por la campana, como algo extraordinario que solo pudiera pasar “en” y “a”» Villasanta de la Estrella (p. 18).³⁶

En este sentido, el estudio de los materiales incluidos en *Los cuadernos de un vate vago*, con respecto a la construcción del espacio de *Fragmentos de Apocalipsis*, no solo reafirman la equivalencia entre Villasanta de la Estrella y Santiago de Compostela, sino que sirven de introducción a otro tipo de aproximaciones que proporcionan «la definición de la ciudad literaria» (Kohlrausch, 2011, p. 2) desarrollada por Torrente en dicha novela.

³⁶ No obstante, en la primera edición de *Fragmentos de Apocalipsis*, Torrente, preocupado por la recepción de la obra, decide publicar únicamente la última versión —«me pareció demasiado atrevido, carajo, cómo se pondrán algunos lectores» (Torrente, 1982a, p. 375)—, si bien el apocalipsis de palabras original aparece incorporado como apéndice en la segunda edición.

2.3 VILLASANTA DE LA ESTRELLA: EL ESPACIO LITERARIO COMO RAÍZ DE LA COMPOSICIÓN NOVELÍSTICA

Dentro del abanico de estudios sobre el espacio de *Fragmentos de Apocalipsis* en los que subyace la identificación entre Santiago de Compostela y Villasanta de la Estrella resulta especialmente útil a nuestro propósito traer a colación, en primer lugar, aquellas aproximaciones que enfatizan la concepción del espacio literario como principio de construcción de la novela.

En el ensayo titulado *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Loureiro (1990, p. 227) destaca la importancia de la unidad espacial y temporal que representa el cronotopo en la configuración de *Fragmentos de Apocalipsis*. Loureiro (1990) justifica la necesidad de aplicar este concepto a la obra apoyándose en su argumento, ya que se trata de una narración sobre el desarrollo compositivo y, en consecuencia, «la imaginación del personaje escritor funciona a partir de imágenes que constituyen módulos espaciales a partir de los cuales emerge y se expande la narración» (p. 227). También Rodríguez (2001, pp. 35-36) apunta la necesidad de analizar el espacio de la novela como cronotopo aduciendo que *Fragmentos de Apocalipsis* constituye una narración sobre la localidad de Villasanta de la Estrella. Rodríguez detecta un predominio del espacio sobre el tiempo, pues, cuando el primero varía, o bien la narración se suspende, o bien se informa de los acontecimientos desde el pasado, o bien se reiteran hechos, o bien se vuelve sobre ellos. Con respecto a esta apreciación, es preciso matizar que la progresión de la acción es continua, si bien el avance de las diferentes líneas argumentales viene determinado por los cambios espaciales que repercuten en el origen, la interrupción, la reconstrucción, la recopilación, la ponderación o el término de diferentes hilos argumentales.³⁷

³⁷ Tanto la historia del Supremo como la trama elaborada por don Justo Samaniego constituyen ejemplos paradigmáticos de esta evidencia, pues el narrador protagonista debe acceder a un paraíso tropical para acabar con las intromisiones del primero y para poner fin a la colonización vikinga se adentra en la Villasanta de la Estrella recreada por el bibliotecario.

Por su parte, en una dirección algo diferente, Santiáñez (1997, pp. XLI-XLII) amplía esta línea de análisis al defender que la configuración de *Fragmentos de Apocalipsis* responde a un principio de lugar. En su estudio introductorio a la novela, examina la estructura de la obra a la luz de la concepción de «forma espacial» desarrollada por Frank en el libro *The Idea of Spatial Form* (1991). Esta noción implica el predominio del espacio, aunque concebido textualmente —de acuerdo con su disposición y sus conexiones—, sobre el tiempo. En consecuencia, este último resulta «apprehended spatially, locked in a timeless unit», de tal modo que opera como «a continuum in which distinctions [...] are wiped out» (Frank, 1991, p. 63). De acuerdo con Santiáñez (1997, p. XLII), la forma espacial conlleva la alteración de la causalidad y de la sucesión cronológica de las acciones a través de diversos procedimientos utilizados por el escritor, a saber, la metaficción, la disposición tipográfica, la inclusión de notas, las digresiones narrativas, las analepsis, las prolepsis, la narración de ciertas situaciones desde diferentes puntos de vista, las distintas versiones sobre un mismo hecho y otros recursos retóricos como la utilización de metáforas. A todas estas técnicas recurre Torrente en *Fragmentos de Apocalipsis*, pues el carácter metafictional de la obra se basa en la inserción de varias historias dentro del relato principal sobre el intento de desarrollar una novela. Este argumento justificaría la disposición tipográfica de la obra, en forma de diario, que incluye fechas con el día y el mes al inicio de cada entrada textual. Además, al final de la novela —o de la sección anterior al apéndice, en el caso de la segunda edición—, el escritor añade dos indicaciones del mismo tipo con datos espaciales y el año —«“La Romana”, 28 de julio;» y «Salamanca, 14 de diciembre, 1976» (Torrente, 1982, p. 394). Por otra parte, los fragmentos correspondientes a historias intercaladas presentan, ora antes de la fecha del diario —en el caso de las narraciones—, ora después —si se trata de las secuencias proféticas—, una denominación distintiva seguida de numeración romana. En el segundo caso, se utiliza también la cursiva como resalte tipográfico. En cuanto a las digresiones narrativas, resultan de especial relevancia los viajes del autor ficticio y su amante. Entre las analepsis cabe destacar episodios tan significativos como la recapitulación de la

primera guerra contra los vikingos o la trayectoria profesional y espiritual del Bonzo. Entre las prolepsis sobresale la profecía de don Justo Samaniego, pero también otros sucesos como la resolución fatídica del viaje en el tiempo de Pablo Bernárdez. Por otra parte, el contraste de perspectivas entre el autor ficticio y su amante respecto a los materiales novelescos va a marcar el desarrollo de la novela, así como las distintas versiones sobre un mismo hecho, entre las que descuellan el motivo de erección de la catedral villasantina —para honrar los restos de la muchacha Esclaramunda o de un apóstol (Torrente, 1982, p. 21)— y la muerte de Marcelo —cuyo esqueleto yace sobre el sarcófago de Esclaramunda, si bien más adelante el autor ficticio cuenta cómo este personaje se suicida arrojándose desde una ventana de la catedral (Torrente, 1982, p. 203, p. 283). Por último, en cuanto al empleo de recursos retóricos, preponderan las metáforas con las que el autor ficticio describe diversos aspectos del proceso de invención novelística.

Sin embargo, en última instancia, la adecuación de *Fragmentos de Apocalipsis* al concepto de forma espacial se debería a que su estructura responde a una «relación de objetos estáticos más que de acciones o procesos» (Santiáñez, 1997, p. XLII). Esta observación remite a un vínculo entre el espacio textual de la novela y el referencial. Esto se debe a que tanto el argumento principal sobre el proceso de creación y destrucción de una ciudad como las tramas derivadas se organizan en torno a una serie de elementos espaciales determinados.

En este sentido, *Fragmentos de Apocalipsis* puede ser considerada un ejemplo de ficción espacial, ya que, como se verá en las siguientes líneas, se trata de una novela configurada «a partir de la articulación precisa de un ámbito topográfico» (Ficciones espaciales, *Compostela geoliteraria*, 2017).

2.3.1 Los motivos espaciales: la catedral, el laberinto, los espacios de la narración y la ciudad

El objeto espacial predominante es la catedral de Villasantia de la Estrella, ya que a partir de ella tiene lugar el proceso de creación del

espacio novelístico y constituye el único emplazamiento que se mantiene constante y coherente en la narración, desde su levantamiento hasta su derrumbe. En este sentido, la gestación de Villasanta de la Estrella obedece a las pautas de una localidad medieval, donde la catedral representa el eje central y omnipresente alrededor del que se erigen, siguiendo la dirección de los cuatro puntos cardinales, el resto de construcciones.³⁸ Asimismo, en este monumento surgen otras entidades ficcionales necesarias para la creación literaria, como son los personajes y sus acciones. Sobre este particular, cabe poner de manifiesto que los anarquistas son mentados por el narrador a raíz de la imagen de la torre catedralicia, mientras que otros personajes principales como don Procopio, don Justo Samaniego o Pablo Bernárdez descienden de una piñata situada en la sala capitular. Tal como señala Loureiro (1990) «la catedral, con su torre y su laberinto, ocupa el centro espacial de la novela y constituye también el centro de irradiación de los personajes y sus peripecias» (p. 228). En efecto, la catedral opera como centro de origen y confluencia de las distintas tramas de la ficción. Por una parte, la invasión vikinga culmina cuando la bandera escandinava corona la torre Berengaria, señalizando que el grupo de anarquistas resistentes sucumbió al colonizador. Con anterioridad, Pablo Bernárdez desaparece en una de sus naves y el ciego Marcelo muere sobre el sepulcro de Esclaramunda o al arrojarle a una de las plazas catedralicias. Por otra parte, el argumento que el autor ficticio gesta sobre su proceso ficcional se inicia con la configuración del espacio catedralicio y finaliza con su destrucción física y verbal. Además, a lo largo de la narración la catedral villasantina se erige como «invariable punto de referencia de las acciones de los personajes» (Santiáñez, 1997, p. XLIII). Por último, de acuerdo con Santiáñez (1997), la institución de este monumento opera, en términos descriptivos, como «principio constructivo» (p. XLIII) del proceso de creación, que se equipara a la erección de una atalaya —«Las palabras tienen esa ventaja: lo dicho, dicho queda, como quedan puestos, y para siempre, los ladrillos que

³⁸ Esta concepción del espacio catedralicio fue recreada originariamente por Neira de Mosquera (1842) en el artículo «Santiago desde la torre del reloj» y sus versiones posteriores, como se analizará páginas más adelante.

añades a una torre» (Torrente, 1982, p. 39)— o del bosquejo de los personajes, que el narrador concibe como «fragmentos agrupados como figuras de un capitel» (Torrente, 1982, p. 15).

El segundo motivo espacial preeminente en la novela es el laberinto. Tal como señala Blakwell (1985), «Symbolically important is the fact that the town of Villasanta has for its center the cathedral tower which is built over a laberynth» (p. 137). En concreto, este elemento constituye la fórmula de construcción escénica y argumental de la obra. Por una parte, el laberinto proporciona, al inicio de la narración, la pauta del diseño urbanístico de Villasanta de la Estrella. La ciudad se presenta como una prolongación de esta estructura tanto a nivel subterráneo, pues el laberinto conduce a una compleja serie de pasadizos ocultos —«del laberinto donde yace Esclaramunda salen caminos oscuros que no figuran en los planos, calles de sarcófagos antiguos, catacumbas de muertos anónimos, con salidas secretas a sótanos eclesiásticos y a las casas de los herejes y de los brujos» (Torrente, 1982, p. 22)—, como a nivel superficial, dada la configuración tortuosa de sus calles —«Nada de lo cual sería sospechable a la vista de la ciudad de arriba [...] si no fuese por esas callejas que se interrumpen en una rinconada» (Torrente, 1982, p. 22). Esta estructura intrincada también se extiende al interior de las viviendas —«y por esas escaleras que no llevan a ninguna parte, y esas casas laberínticas de pasillos estrechos e interminables que le devuelven a uno al punto de partida» (Torrente, 1982, p. 22)— y determina la configuración de los espacios imaginarios como la conciencia del autor ficticio —que dotada de forma física consta de «la entrada en las tinieblas, el angosto camino» y «las torcidas veredas [...] hacia un centro más claro» (Torrente, 1982, p. 200)— o el sistema cósmico de universos dobles y contrapuestos, cerrado en sí mismo y perfectamente estructurado, en el que se inserta Villasanta de la Estrella.

Por otra parte, esta configuración de la urbe encarna «la constitución fragmentaria, incompleta y heteróclita de *Fragmentos de Apocalipsis*» (Santiáñez, 1997, p. LVII). En efecto, el laberinto constituye, con respecto a la trama novelística, el «símbolo dos

meandros narrativos» (Rodríguez, 2001, p. 35). En otras palabras, esta estructura representa el patrón de la complejidad argumental de la novela. De acuerdo con Santiáñez (1997), frente a los laberintos eclesiásticos medievales reales, unidireccionales y reservados a propósitos sacros, la finalidad profana del laberinto villasantino, erigido para ocultar y preservar el sepulcro de Esclaramunda, resulta acorde con su estructura «multicursal» o multidireccional que exige «decidir siempre por dónde seguir» (p. XLV). El argumento de la novela presenta la misma configuración,³⁹ pues se trata de «a maze of words challenging the reader to find his way among the tangled plot lines that constitute the narrative» (Blakwell, 1985, p. 137). En este sentido, la construcción espacial laberíntica remite a la multiplicidad de historias y voces que constituyen la narración,⁴⁰ pero también alude al proceso de discernimiento y ordenación de las tramas que debe llevar a cabo el lector para poder comprender el relato.

Este simbolismo del laberinto como estructura narrativa se pone de manifiesto a través del argumento de la obra, en concreto, cuando la amante del autor ficticio, Lénutchka, bajo el influjo de otro narrador, se extravía dentro de él y el protagonista decide ir a rescatarla. Con el objetivo de triunfar en esta empresa, el autor ficticio

³⁹ Conforme a los presupuestos de Santiáñez (1997, p. L), resulta posible establecer una correspondencia entre los recursos retóricos que utiliza el narrador protagonista en el proceso de composición de su novela y que definen *Fragments de Apocalipsis* como «forma espacial» y la andadura a través de un laberinto. En primer lugar, las digresiones del narrador protagonista se corresponderían con los vagabundeos erráticos por el interior de un laberinto, la *dubidatio* —o cuestionamientos sobre el proceso compositivo— designaría las vacilaciones a la hora de elegir entre las posibles vías por donde continuar —por ejemplo, cuando el autor ficticio postula en la novela dos posibles interacciones de del arzobispo, en contra y a favor de los anarquistas respectivamente, que al final desecha (Torrente, 1982, pp. 78-82)—, mientras que la *ocupatio* —referida a las consideraciones sobre distintas versiones argumentales posibles— representaría las especulaciones sobre la forma de los vericuetos aun sin transitar —en la novela, entre otros casos, el protagonista apunta la posibilidad de llevar a cabo dos historias paralelas, por una parte, la protagonizada por Pablo Bernárdez, de carácter realista y, por otra parte, la historia fantástica de Balbina y Marcelo (Torrente, 1982, p. 368).

⁴⁰ De hecho, esta constitución laberíntica se extiende no solo al argumento y a la perspectiva sino también, como anota Santiáñez (1997, p. XLIX), a la caracterización de los personajes, que el autor ficticio concibe como una composición de distintos fragmentos unidos de antemano.

consulta al eclesiástico don Procopio, quien, al observar el bosquejo de un laberinto en el códice del *Beato de Liébana*, colige que se trata de la misma construcción y descubre que su estructura arquitectónica se corresponde con una sentencia latina de contenido amoroso. A partir de este hallazgo, don Procopio es capaz de dilucidar también la dirección correcta para alcanzar el sepulcro de Esclaramunda, pues, como anota Blakwell (1985, p. 138), la búsqueda de Lénutchka puede resolverse adecuadamente solo reconociendo el modo en que las letras configuran el laberinto.

Esta solución deviene del cambio de punto de vista que supone examinar la forma completa del laberinto y pone de manifiesto, como advierte Santiáñez (1997, p. XLVI), la duplicidad antitética de desorden y armonía que caracteriza este tipo de construcciones, pues

maze-treaders, whose vision ahead and behind is severely constricted and fragmented, suffer confusion, whereas maze-viewers who see the pattern whole, from above or in a diagram, are dazzled by its complex artistry. What you see depends on where you stand, and thus, at one and the same time, labyrinths are single [...] and double: They simultaneously incorporate order and disorder, unity and multiplicity, artistry and chaos (Doob, 1990, p. 1)

En *Fragments de Apocalipsis*, la estructura del relato se basa en la mezcla de tramas, puntos de vista y voces narrativas. Esta operación deviene en la fragmentación de la historia, ya que las diferentes líneas argumentales se combinan, en apariencia, de manera aleatoria y desordenada. No obstante, todas ellas confluyen en el proceso de colonización vikinga, adquiriendo armonía en su conjunto, de modo que la estructura laberíntica de la narración se revela «caótica y ordenada, confusa a la vez que extremadamente articulada» (Santiáñez, 1997, p. XLVII). Por tanto, la construcción espacial del laberinto atañe tanto a las distintas tramas de la novela y a las diferentes perspectivas y voces narrativas que las caracterizan, como al papel del lector que, imitando a don Procopio, debe ser capaz de

dilucidar la relación establecida entre las tramas para entender la novela.⁴¹

En última instancia, la configuración verbal del laberinto también representa la idea de que la narración da lugar a un entramado espacial intrínseco a la palabra escrita. De acuerdo con Blakwell (1985, pp. 137-38) y Santiáñez (1997, p. LII), el autor ficticio pone de manifiesto esta concepción al presentarse como agente secreto que compone la novela para ocultarse en ella. En consecuencia, la forma y la función del laberinto físico, destinado a preservar los restos de Esclaramunda, se importa al conjunto textual de la obra, elaborado con el propósito de ocultar a su autor. Esta identificación entre verbo y espacio se refuerza cuando, a la sazón de su tarea de espía, el narrador facilita a Lénutchka la entrada en su conciencia a través de sus palabras (Blakwell, 1985, pp. 137-38). Sin embargo, es en el desenlace original proyectado para la obra donde con más claridad se revela la espacialidad lingüística, ya que el derrumbamiento del verbo conlleva la destrucción de la ciudad.

Más allá de la catedral y su laberinto, el tercer lugar que individualiza y contribuye a estructurar la ficción de *Fragmentos de Apocalipsis* es el espacio de la narración. Este constituye el objeto principal de análisis de Spang, a propósito del espacio de la novela, en sus artículos de 1991 y 1992 titulados, respectivamente, «Novela y metanovela: Observaciones acerca de *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester» y «Novela y metanovela: *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester». En ambos escritos, Spang (1992) define el espacio de la narración como el «lugar en el que se lleva a cabo el acto de narrar» (p. 286), advirtiendo que su estudio sobrepasa los postulados de la narratología dado que «no se suele mencionar en los relatos» (Spang, 1991, p. 569), de ahí su singularidad en la novela. En principio, el estudioso identifica el espacio de narración con la vivienda que el protagonista planea

⁴¹ Sobre este particular, Santiáñez (1997) señala que el motivo espacial del laberinto y por extensión, la ciudad de Villasanta de la Estrella, constituye, en último término, una metáfora del funcionamiento espacial del lenguaje, cuyos componentes únicamente adquieren significación en virtud de la sintaxis o «relaciones sincrónicas con el resto de elementos» (p. LVI).

compartir con Lénutchka, el palacio de los condes de Abraldes (Spang 1991, p. 570; 1992, p. 286). Sin embargo, Spang (1991, p. 570) también apunta la posibilidad de que el espacio de narración sea otro, pues, en virtud de sus ideales comunistas, Lénutchka se muestra reacia a permanecer en una mansión tan ostentosa. Ahora bien, conviene matizar que el autor ficticio de la obra se limita a explicitar la voluntad de su amante, resuelta a vivir «en una habitación [...] austera» y «por su cuenta», a pesar de verse «obligada a aceptar, para aquella noche primera el palacio» (Torrente, 1982, p. 134).⁴² No obstante, faltan evidencias que permitan inferir el traslado del autor ficticio a otra vivienda, pues en ningún momento alude al cambio de residencia, sino que «está ofreciéndonos repetidas veces detalles acerca de accesorios y de la ambientación» (Spang, 1991, p. 570). Además, es conveniente tener en cuenta que la autoría del hilo argumental de la obra correspondiente a la colonización vikinga se atribuye a otro personaje, el bibliotecario don Justo Samaniego, de modo que su despacho en la universidad también debe ser considerado, junto con el palacio de los condes de Abraldes, espacio de la narración.⁴³

A pesar de que el inicio del relato precede a la configuración del espacio novelesco, las referencias posteriores a estos dos lugares donde se ejecutan los diversos proyectos de escritura fundamentan esta concepción ya que, en ambos casos, «Torrente se inventa [...] una ciudad, Villasanta de la Estrella, en la que un personaje [...] inicia una novela, que desarrollará en esa ciudad» (Ponte, 1981, p. 207). En este sentido, los espacios de la narración funcionan como lugares de

⁴² El autor ficticio admite su resolución de aceptar y satisfacer las demandas de Lénutchka para residir en Villasanta de la Estrella —«no tuve más remedio que buscarle un trabajo, y lo encontré en la Universidad» (Torrente, 1982, p. 134)—, de manera que se da por sentado el cumplimiento de estas condiciones. Las alusiones a la residencia de la muchacha incluidas en la última secuencia profética confirman este supuesto, individualizando dicho espacio respecto a la vivienda del autor ficticio, ya que en él la joven rusa oculta su carnet de comunista y también tendría lugar su encuentro sexual con la muñeca erótica, de acuerdo con las insinuaciones de don Justo Samaniego (Torrente, 1982, pp. 373-74).

⁴³ Es necesario puntualizar que escapan a la consideración de espacios de la narración aquellos desde donde se gestan las historias de otros personajes como Lénutchka, el Bonzo Ferreiro o el Supremo, ya que, al cabo, integran la diégesis a cargo del autor ficticio.

referencia que permiten, por una parte, vincular los escritos desarrollados por el autor ficticio o atribuidas a él —al hallarse en su vivienda o haber sido mecanografiados con su máquina— para diferenciarlos de la historia elaborada por don Justo Samaniego. Por otra parte, estos emplazamientos también contribuyen a la convergencia de las distintas tramas pues remiten, de manera constante y coherente, al espacio más amplio de la ciudad literaria al ubicarse «en la misma Villasanta en la que se desarrolla la narración y a la que se refiere también la profecía» (Spang, 1992, p. 286).

De hecho, el factor espacial último que adquiere mayor relevancia en la obra es la localidad ficcional de Villasanta de la Estrella. La construcción de este espacio constituye el primer estrato del proyecto literario que el autor ficticio pretende llevar a cabo y sirve de pretexto para la configuración de unos personajes, un tiempo y unos hechos específicos del mismo. En consecuencia, la ciudad constituye la única entidad novelística que funciona de manera congruente dentro de la obra, garantizando su cohesión estructural, pues, tal como señala Ponte (1981), todas las tramas «tienen un lugar común para desarrollo de sus respectivas acciones: Villasanta de la Estrella», por tanto, dicha urbe opera como «unidad de lugar» (p. 209). En la misma línea, Giménez (1981) sostiene que la ciudad ficticia se erige como escenario general de la acción y solo este espacio se mantiene «inmutable y centralizado durante toda la novela» (p. 83). También Spang defiende que Villasanta de la Estrella es el motivo espacial constante de las tres líneas argumentales básicas de la novela, a pesar de los múltiples viajes a otros lugares registrados en la narración

a los más disparatados lugares: a París, a Heidelberg, a la batalla imaginaria de Catoira y la isla del Dragón Feo, hacia el espacio y planetas imaginarios [...] al infierno con la Madre Transfiguración del Monte Tabor [...] o [...] a una justa anacrónica del Estado Mayor Central del ejército prusiano con el general von Moltke y también Guillermo II Hohenzollern y Adolfo Hitler (Spang, 1992, p. 286)

Es más, de acuerdo con Spang (1991, p. 254), otra característica que otorga coherencia al espacio ficcional de la ciudad es su configuración desde una perspectiva mundial y cósmica, pues de este modo queda establecida la vinculación entre Villasanta de la Estrella y el resto de espacios de la obra. Este punto de vista universal refuerza la omnipresencia de la ciudad literaria como núcleo del espacio ficcional y pone de manifiesto la lógica del mismo, ya que al inicio de la obra, la erección de Villasanta de la Estrella sirve para crear la novela sobre una urbe con su sociedad, historia y cosmogonía propias, de modo que su destrucción implica el fin de la civilización que alberga y de la novela,⁴⁴ tal como apunta Soldevila (1980, p. 143).

En definitiva, el espacio ficcional de Villasanta de la Estrella se revela como componente básico de la narración al que se subordinan los personajes, el tiempo y la acción.

2.3.2 La visión de Santiago de Compostela de Torrente Ballester en 1977

Una vez esclarecida la relevancia del espacio en *Fragmentos de Apocalipsis*, resulta imprescindible examinar aquellos estudios que, a partir de la identificación latente entre Santiago de Compostela y Villasanta de la Estrella, analizan las características del espacio ficcional atendiendo a la relación entre literatura y realidad.

En primera instancia, un análisis de la configuración del espacio novelesco exige reflexionar sobre la pretensión antirrealista que el autor ficticio manifiesta en relación con el ejercicio de escritura de su novela: «descarto por supuesto, cualquier salida realista, de esas que conducen a ficciones sociológicas» (Torrente, 1982, p. 78). A través de su propia creación literaria, Torrente explicita su postura contraria a las restricciones de la mimesis realista, que repercute sobre la tarea de componer el mundo ficticio de su obra.

⁴⁴ No se debe confundir el proyecto ficcional de novela a cargo del narrador protagonista con la obra real escrita por Torrente, pues si bien la primera constituye un proceso fallido de creación, la segunda llega a término.

A raíz de estas consideraciones, Giménez (1981) defiende que Torrente crea en *Fragmentos de Apocalipsis* «un mundo irreal», definido, en términos generales, como una atmósfera propia del ensueño donde se ambientan episodios realistas, cuya singularidad sirve al propósito de destacar la miscelánea de fragmentos fantásticos (p. 83).⁴⁵ Giménez (1981) considera que Villasanta de la Estrella resulta «nebulosa en su emplazamiento geográfico» y subraya la irrealidad consustancial a todos los componentes de la narración, aduciendo que carecen de simbolismo y responden únicamente a códigos literarios de creación ficcional a través de los que adquieren significación propia, razón por la cual «nada pertenece a un universo reconocible o interpretable desde los parámetros habituales» (pp. 83-84).

En la misma línea, Herzberger (1989) observa que el autor ficticio rehúye la influencia de cualquier entidad externa en la composición de su ficción, basando su novela en la autonomía intrínseca de la creación literaria,⁴⁶ ya que «what must convince us is not the truth of the subject, but the truth of the artistry and its internal coherence» (p. 40). Por su parte, Dotras (1994) observa en esta novela «un impulso casi visceral por invertir los términos de la realidad representada y externa», el cual se materializa en la creación de una ciudad «realista-fantástico-surrealista» (p. 152, pp. 166-67).

Ante estas observaciones, resulta adecuado analizar en qué medida opera en la construcción del espacio de Villasanta de la Estrella un alejamiento consciente de la corriente estética del realismo

⁴⁵ Esta división de Giménez (1981, p. 83) opera sobre la caracterización de los personajes que, o bien combina rasgos realistas y fantásticos, o bien responde a una configuración de sesgo realista, o bien resulta netamente fantástica. Una clasificación semejante es la ejemplificada por Spang (1992, pp. 287-88), quien distingue, por una parte, personajes a medio camino entre la realidad y la fantasía, como el Arzobispo de la catedral con su capacidad de volar y, por otra parte, figuras fantásticas, como los caballeros templarios o el Dragón Feo. En la misma línea, Aparicio (1986) defiende que el argumento de la novela atañe a las acciones compaginadas de un conjunto de personajes a medio camino entre el «relato realista» y «la pura fantasía» (p. 243).

⁴⁶ Por esta razón, de acuerdo con Herzberger (1989, p. 40), los personajes pueden desafiar las leyes de la realidad externa viajando a través del tiempo, presenciar revelaciones sobrenaturales o transformarse.

en particular y de la realidad extraliteraria en general, pues el propio escritor sostendrá que

nada hay en el arte que no haya estado antes en la realidad; pero *nada está en el arte como en la realidad* [...] lo propio del arte es realizar, tornar real algo que no lo era, producir un objeto que actúe como real sobre nuestra sensibilidad y nuestra conciencia. Este objeto no vale por la relación que mantenga con lo real de que procede, sino por sí mismo (Torrente, 1986, p. 114).

Esta premisa subyace a la creación de Villasanta de la Estrella. Torrente rehúsa la reproducción ficcional exacta de Santiago de Compostela y procede alterando la descripción arquitectónica de dicho espacio. Con el objetivo de revocar las técnicas propias de la literatura realista, desarrolla la pormenorizada exposición plástica de una escena, en concreto, el surgimiento de la torre catedralicia y, a partir de ella, de la localidad entre la niebla. De este modo, la credibilidad del lector se sustenta en la autenticidad de las percepciones sensoriales y, en consecuencia, «the initial objective stance is converted to total subjectivity», más aún, «the objectivist stance is an illusion» (Blakwell, 1989, p. 119). Este recurso a la descripción sensorial y subjetiva es el que opera en la construcción de los distintos lugares donde se desarrolla la trama⁴⁷ de *Fragmentos de Apocalipsis*. No obstante, es preciso tener en consideración que los componentes espaciales de la novela tienen su origen en la realidad, es más, aun cuando el autor ficticio pretende llevar a cabo representaciones opuestas a la misma, confiere a su ficción verosimilitud. Esta presupuesto subyace a los demás factores antirrealistas que completan la institución de Villasanta de la Estrella, pues el autor ficticio explica los detalles de su distinto origen e historia con el fin de otorgar a este espacio irreal una entidad fidedigna, aunque diferente a la de la ciudad empírica.

⁴⁷ Este constituye también el mecanismo de creación de los personajes literarios, que el propio autor ficticio equipara a un rompecabezas, por cuanto procede «abstracting traits from several models to form a seeming reality whose basis is nonetheless subjective», tal como señala J. Pérez (1991, p. 160).

Ahora bien, las variaciones sobre el contenido del sepulcro, así como sobre los motivos y funciones de la construcción catedralicia muestran, en la práctica, una continuidad entre la realidad externa a la literatura y la fantasía novelesca, pues el escritor preserva la entidad monumental y mística de este lugar, concebido igualmente como reducto del poder eclesiástico y destino de peregrinaje a partir del cual se funda la ciudad.

A lo largo de la obra el autor ficticio reivindica la libertad creativa como fundamento de la ficción opuesto a la mimesis realista, sin embargo, el resultado de su creación literaria constituye una amalgama entre realidad y fantasía. Esta combinación queda patente cuando el autor ficticio manifiesta su deseo de instituir un espacio narrativo diferenciado de la catedral y de la ciudad de Santiago de Compostela. En este proceso, la suspensión de la referencialidad, a la hora de reemplazar la realidad externa por un espacio ficticio, resulta inoperante, ya que la erección de este último se basa en el reconocimiento de la localidad empírica preexistente, tal como advierte Herzberger (1989, p. 40). Ante esta situación, «what ultimately obtains in the work is the notion that the liberating authority of imagination supersedes the constraints of the world outside the text» (Herzberger, 1989, p. 41). De hecho, según Dotras (1994, p. 170), la novela de Torrente resulta de la contraposición entre la libertad de invención y las limitaciones de la realidad empírica. Por tanto, en *Fragmentos de Apocalipsis*, la inclusión de factores imaginarios —principalmente espaciales, pero también históricos y actanciales— propicia el cuestionamiento de los límites entre verdad y ficción,⁴⁸ para concluir que la síntesis entre realismo y fantasía es posible porque, en última instancia, ambas concepciones comparten en literatura el mismo estatus de ficción e ilusión de veracidad. De este modo, el espacio ficcional se atiene, en última instancia, a la relación de sus elementos constituyentes, al margen de las pautas tradicionales de la novela realista. Esta premisa pone de manifiesto la autonomía de

⁴⁸ De acuerdo con Santiáñez (1997, p. xv, p. xx) la novela de metaficción, al exponer y cuestionar los mecanismos de construcción y estructuración narrativa, además de analizar los componentes primordiales de la ficción, sugiere la contingente irrealidad del mundo extratextual en correspondencia con la noción experiencial de la literatura.

esta obra literaria en particular y del arte en general, pues la creación literaria a cargo del autor ficticio «se justifica por sí misma» y su ficción «no es, por lo tanto, más que su propio ser» (Dotras, 1994, p. 168). En consecuencia, el lector se ve obligado a ensanchar su noción de realidad y a aceptar que «all different levels of experience, from the most concrete to the most fantastic, such as temporal transmigrations, dreams, and prophecies, are part of the reality» (Blakwell, 1989, p. 121).

2.3.3 La combinación de realidad y fantasía

En función de esta apostilla, a la hora de analizar la naturaleza ficcional de Villasanta de la Estrella, es preciso tener en cuenta las principales aportaciones sobre la combinación de realismo y fantasía en la novela. Los estudios desarrollados a la luz de esta perspectiva se centran en el análisis de las tres líneas argumentales de *Fragmentos de Apocalipsis*, que se revela un paso previo crucial a la hora de profundizar en las particularidades del espacio narrado.

En su temprano artículo «De cómo se hace una novela o *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester», Criado (1981, p. 69) propone una segmentación de la obra en dos partes, a saber, desde el inicio hasta la «Narración I» y desde la irrupción de dicho relato hasta el final de la novela. Esta división responde a la preponderancia de la acreditación teórica del relato en la primera parte, ya que el autor ficticio, a medida que gesta su narración — planteando espacios, personajes y situaciones— persevera, de manera metódica y pormenorizada, en la exposición metodológica de sus aportaciones argumentales. Frente a este predominio de los criterios de escritura, en la segunda parte de la obra la teorización narrativa se aplica, de manera exclusiva y mediante la técnica discursiva del diálogo, a los fragmentos de la novela que pretende llevar a cabo el autor ficticio. Esta sección se caracteriza por el ensanchamiento del diario de trabajo que «aloja la creación de mundos fantásticos extraños» y «se contamina hasta tal punto, que pierde autonomía e identidad» (Criado, 1981, p. 69). Por tanto, a partir de la «Narración (I)», el diario de trabajo del autor deja de servir al propósito de

estructurar el contenido de la obra, mediante su justificación teórica, para dar cabida a la creación ficcional de seres extraordinarios — como el Dragón Feo— o temas imaginarios —como la relación amorosa entre autor ficticio y Lenutchka, restringida al plano novelesco. En cualquier caso, de acuerdo con Criado (1981), la realidad novelística se restringe a la creación, un procedimiento que «no es realista, de la realidad a la obra literaria; es creador, de la imaginación al texto, y, con tal fuerza, que el objeto imaginado cree realidad autónoma» (p. 80). Con relación al realismo y a la fantasía de los distintos episodios de *Fragmentos de apocalipsis*, Criado (1981) considera que la organización del material novelístico «se hace, en el realismo, destacando lo imaginado, y en la creación imaginativa, rechazando la realidad», hasta el punto de «combinar realidad y fantasía en un proceso contradictorio», que sirve para poner de manifiesto, en última instancia, la libertad creadora del autor (pp. 80-81).

En un estudio posterior sobre los componentes narrativos de *Fragmentos de Apocalipsis*, Giménez (1984) distingue tres derroteros argumentales de la obra que conducen «al relato realista, a la fantasía desbordada y [...] a la reflexión sobre la novela» (p. 119). Según Giménez, esta división de la estructura novelística procede de una propuesta de Torrente recogida en *Los cuadernos de un vate vago*, pues en esta obra el escritor deja constancia de la intención de escribir una narración compuesta de dos historias, de ámbito fantástico y realista respectivamente, que podían alternarse sin establecer entre ellas correspondencias. A raíz de la configuración determinada por estas dos tramas narrativas Torrente añade un «nivel “ensayístico”», en forma de diario de trabajo, que responde a la voluntad de clarificar teóricamente ciertos fragmentos narrativos «demasiado novedosos como para ser presentados sin mediación» y que determina la preponderancia del componente teórico de la novela (Giménez, 1984, p. 120, p. 124).⁴⁹

⁴⁹ Tal como señala Giménez (1984, p. 120), la ficcionalización de las reflexiones sobre el proceso y los materiales de creación narrativa, que lleva a cabo Torrente en *Fragmentos de Apocalipsis*, coincide con el auge de la aplicación de las teorías estructuralistas y formalistas a la literatura en general y a la novela en particular. Es más, de acuerdo con

Por último, en su análisis sobre la estructuración de la realidad y la fantasía en la novela, Loureiro (1990, p. 232) establece una escala de representación en cuyo primer estadio sitúa las narraciones, dado su carácter realista.⁵⁰ En contraste, la historia de Esclaramunda y el retorno del rey Olaf, gestada en torno a la Torre Berengaria y al sepulcro de la catedral de Villasanta, constituyen el segundo estadio, de cariz fantástico, en el confluyen todas las líneas argumentales de la obra. No obstante, a propósito de esta gradación, resulta conveniente cuestionar el realismo de las narraciones, pues el propio Loureiro admite que

todo lo relacionado con Pablo está surcado por un riguroso detallismo que asienta bien en tierra las seis narraciones intercaladas (con la leve excepción de un inciso fantástico del que es objeto el escritor y de las visiones que Manolito comparte con él) que cuentan con Pablo y sus amigos como protagonistas (Loureiro, 1990, p. 231)

No es posible obviar tampoco que la historia de Pablo termina con su desaparición, tras tumbarse ante el altar de San Cristóbal, con el objetivo de viajar al pasado, en concreto, al París de la Revolución francesa, para impedir la muerte de Marat. Por otra parte, conviene matizar la diferencia entre la historia inicial sobre la derrota vikinga y el retorno del rey Olaf Olafson a Villasanta, ya que es posible defender el sesgo más realista de la primera, teniendo en cuenta sus

Giménez (1984, p. 123) la inserción de dicho contenido en la novela obedece al propósito de «promover juicios, pensamientos, o recreaciones teóricas sobre el hecho intelectual».

⁵⁰ Esta perspectiva es compartida por G. Pérez (1988, p. 419; 1989, p. 66), si bien este estudioso detecta una penetración de la fantasía en la narración realista pues, de manera general, las acciones de los personajes se construyen a partir de la dualidad establecida entre las dimensiones de realidad e ilusión, literatura y vida, como demuestran, entre otras, ciertas intervenciones del protagonista que carecen de explicación posible aplicando las leyes de la física. No obstante, resulta inoperante la distinción entre espacio interior y exterior que G. Pérez (1989, p. 66) aplica a los componentes imaginativos, pues hechos fantásticos y realistas se registran tanto en lugares cerrados como la catedral villasantina, que acoge los paseos de los caballeros templarios y las misas, como en espacios abiertos, pues en la calle de la Algalia hace su aparición el vikingo disfrazado de indio.

reminiscencias históricas,⁵¹ mientras que la segunda carece de ellas, pues se basa en la permanencia inmutable de los mismos personajes durante un lapso de tiempo de mil años y en la incontenible colonización y destrucción de la ciudad.

Ante los datos expuestos, la posibilidad de establecer de una escala de realidad y fantasía en función del argumento de la obra se revela ineficaz, ya que, en cualquier caso, las diferentes secciones de la obra —narraciones, diario de trabajo y profecía— se desarrollan a partir de un núcleo espacial común, la ciudad de Villasanta de la Estrella, cuya concepción se funda en el rechazo de la representación realista de la ficción literaria. Ante esta evidencia, es conveniente subrayar que el componente de irrealidad va a impregnar irremisiblemente los diferentes espacios en los que transcurre la obra.

2.3.4 El origen y soporte espacial de la fantasía

Al margen de las distintas tramas de la obra, el funcionamiento descrito de la fantasía y la realidad en la novela implica un predominio progresivo del sesgo fantástico de los acontecimientos, que tiene su origen en la creación de un espacio literario diferenciado de la realidad de Santiago de Compostela y su catedral.

A partir de este inicio, la pretensión de escribir una novela «distinta a las demás, alejada del realismo fácil, presidida, guiada y sacrificada [...] a la imaginación» (Ponte, 1981, p. 206) debe ser aplicada precisamente a las narraciones ya que, a la postre, estas constituyen las muestras del proyecto novelístico llevado a cabo por el autor ficticio.

En un principio, las descripciones del ambiente y del comportamiento de los personajes que protagonizan las narraciones parecen sustentarse en «la observación objetiva de las cosas y el relato verídico de los hechos o la representación sensorial de las escenas, propios del realismo» (Criado, 1981, p. 83). En esta percepción influye el hecho de que el proceso imaginativo llevado a cabo por el

⁵¹ Véase nota 4.

autor ficticio remite en última instancia a la realidad empírica, de modo que la «imaginación desbordante» se somete a la «razón refrenadora» (Ponte, 1981, p. 205). No obstante, a pesar de que el autor ficticio manifiesta su intención de que la historia de Pablo Bernárdez sea realista y la del ciego Marcelo fantástica, ambas narraciones tienden, desde el principio, a la exageración y al excentricismo, tanto a nivel formal como de contenido —así, la primera aparición de Pablo Bernárdez está esbozada con precisión temporal y espacial milimétrica, mientras que en el primer encuentro entre Marcelo y Balbina en el café se pone de manifiesto el carácter extravagante del ciego. De este modo, el sesgo fantástico de las narraciones se pone de manifiesto desde el comienzo de la novela mediante el uso hiperbólico de las técnicas de descripción realista —el cual implica, en la práctica, la subversión de las mismas— y a través de la inserción y el desarrollo progresivo de elementos irreales —ya en la «Narración (II)», se presenta al bonzo Ferreiro en el estado «cataléptico» que exige su visión astral, esto es, «como muerto», si bien «los muertos se pudren, y él lleva así quince o veinte días» (Torrente, 1982, p. 114). Esta evolución afecta, del mismo modo, al espacio de la obra, como ejemplifica el ostensible contraste entre las alusiones del padre de Pablo, veterano de guerra, a la batalla de Alhucemas o a la de Marruecos y la descripción posterior que hace el Bonzo de la multiplicidad universal en la que se inserta visión de Villasanta de la Estrella destruida.

Mas no solo estos fragmentos novelísticos, sino también los adscritos al diario de trabajo, fluctúan «entre el realismo más extremo y la fantasía [...] absurda y surrealista» (Dotras, 1994, p. 137). Esta oscilación queda constatada mediante las anotaciones del escritor, que incluyen desde explicaciones teóricas de diversos procedimientos literarios —como la concepción y el funcionamiento de los heterónimos en la literatura—, hasta la conversión de los mismos en ficción —en el caso mentado, por ejemplo, la figura del Supremo y su doble constituyen la encarnación de un heterónimo del protagonista. En el diario de escritura, la introducción y compleción de elementos fantásticos también repercute en el espacio de la obra, pues forman parte de esta sección la génesis de Villasanta de la Estrella, el viaje del

autor ficticio con su amante a la Isla de Mazaricos y más adelante a su propia conciencia, así como la incursión en el país tropical donde el doble del Supremo ha instaurado una dictadura.⁵²

Los elementos irreales incluidos tanto en las narraciones como en el diario de trabajo se presentan, en muchos casos, como fruto de «la inspiración incontrolada» e incluso de «la inconsistencia del autor en el proceso literario» (Criado, 1981, p. 83). Esto ocurre, entre otros casos, con el episodio de descubrimiento del Dragón Feo, que justifica el viaje del autor ficticio con su amante a la Isla de Mazaricos, dada su pretensión de llevar al monstruo a Villasanta de la Estrella, no obstante, la posterior actuación del dragón en la ciudad, como parte de una procesión, carece de trascendencia.

Todas estas concomitancias entre en los fragmentos correspondientes al relato novelístico y al diario de escritura favorecen la confluencia —cuando no la indistinción— del contenido de ambos, que viene propiciada también por la disposición tipográfica, pues las narraciones aparecen intercaladas entre diversas secciones del diario y dicha disposición sirve al propósito de mitigar «la distanciaci3n que [...] imponen las preguntas técnicas, teorizaciones y replanteamientos [...] del escritor» (Giménez, 1984, p. 120).⁵³ De hecho, incluso en aquellas ocasiones en que el autor ficticio utiliza las reflexiones sobre el proceso creativo y ficcional para enfatizar los aspectos realistas de su narraci3n, sus observaciones sirven al propósito de dejar patente, en última instancia, el carácter ficticio y fabuloso de los hechos. Esta parodia de las técnicas de descripci3n propias del realismo caracteriza, entre otras acciones, la construcci3n de Villasanta de la Estrella, pues el autor ficticio erige esta ciudad a base de subvertir los referentes

⁵² Este análisis del contenido de las narraciones y del diario de trabajo contraviene los postulados de Giménez (1984) sobre tres líneas argumentales de la obra, pues la especialista defiende que «coexisten tanto temática como estilísticamente [...] sin interferir», de tal modo que «cuando entran una en el decurso de la otra, la incursi3n queda claramente delimitada» (p. 119).

⁵³ Sobre este particular, Giménez (1984) destaca «la discontinuidad y el poco interés que se ha puesto en que resalten los fragmentos realistas» (p. 120).

geográficos e históricos del espacio empírico de Santiago de Compostela.⁵⁴

En último término, los elementos fantásticos que presentan el argumento de las narraciones y del diario de escritura acreditan el surgimiento de la trama sobre la colonización vikinga de Villasanta de la Estrella. De hecho, el origen de dicha historia forma parte del diario, donde se recogen las advertencias de don Justo Samaniego a propósito de la venganza milenaria del rey Olaf Olafson, nada más irrumpir en el relato como personaje junto con los demás protagonistas de las narraciones. Además, estos componentes fabulosos son los que propician la subordinación de la temática del diario y de las narraciones al argumento de las secuencias proféticas sobre la conquista vikinga. Esto se debe a que la invasión de Villasanta de la Estrella constituye la única trama concebida como una sucesión de hechos desarrollados de manera coherente y entre los cuales no se producen contradicciones. Más específicamente, el relato de las secuencias proféticas, basado en la promesa de desagravio del rey vikingo, se gesta en tres estadios consecutivos en los que se gradúa la oposición entre villasantinos y escandinavos. En primera instancia, tiene lugar la irrupción del colonizador que preserva su individualidad respecto al pueblo a invadir —en la Algalia Baja aparece un único vikingo disfrazado de indio que genera el temor y el rechazo de la ciudadanía. En segunda instancia, tras la llegada masiva de los escandinavos se consolida la convivencia unísona de ambas colectividades, previa asunción pacífica de la dominación extranjera por parte de los villasantinos, pues los vikingos instalan la máquina de matar pronto, capaz de disuadir cualquier acto de resistencia —aunque este artefacto es utilizado por primera vez contra uno de los suyos, el oficial escandinavo que trae con retraso la pieza necesaria para finalizar su construcción, se trata de un acto ejemplarizante que deja

⁵⁴ Tal como señala Spang (1991, pp. 567-68), uno de los episodios más significativo que ejemplifica esta combinación de realidad y fantasía se registra en la entrada del diario de trabajo correspondiente al «23 de octubre», cuando el autor ficticio vuelve sobre la acción protagonizada por Pablo tras haberla dejado en suspenso y se interroga, especula e indaga sobre las determinaciones que ha podido tomar el muchacho para, finalmente, concluir que se ha producido otra interferencia del Supremo (Torrente, 1982, pp. 258-59).

patente el poder tiránico del rey Olaf y redunda en la sumisión inmediata de la sociedad villasantina. Por último, se desencadena la rebelión liderada por los anarquistas, en la que toma parte la sociedad villasantina, si bien se desarrolla a instancias de los personajes de las narraciones, cuya estampa particular, elaborada con anterioridad, sirve para dar cuenta del carácter diferencial de la ciudadanía que, de todos modos, sucumbe a la autocracia invasora.⁵⁵

A la luz de esta evolución, el proceso de colonización vikinga de Villasanta de la Estrella se caracteriza, frente a las dos líneas argumentales anteriores, por la unidad espacial de la acción —si bien son múltiples y constantes las alusiones a lugares diversos de todo el planeta, fundamentalmente a través de gentilicios, como demuestra el siguiente fragmento extraído de la sección «II» que integra la primera secuencia profética: *«detrás de cada vidrio habrá un rostro anhelante, blanco o negro, chino, judío, italiano, spanish, galo, finés, arábigo, indochino, africano del norte, africano del sur, persa, turco, libanés, griego, georgiano, magiar...»* (Torrente, 1982, p. 87).

Ante estas evidencias, una aplicación del funcionamiento descrito de la fantasía y la realidad en la novela al espacio narrativo anula la oposición entre el realismo del diario de trabajo o las narraciones y la fantasía atribuida a la profecía.

2.3.5 La dinámica fantástica establecida mediante los motivos espaciales

La institución del espacio novelesco, a partir de una catedral alternativa a la empírica de Santiago de Compostela, pone de manifiesto la imposibilidad de catalogar como realistas los hechos narrados desde un principio. Precisamente en este espacio, que opera como centro vertebrador de la ciudad ficcional, se engendra el

⁵⁵ Este desarrollo contraviene los postulados de Giménez (1984) sobre el «desbaratamiento de cualquier hilo lógico que ocasionen los fragmentos fantásticos» (p. 120). También en los fragmentos correspondientes al diario de trabajo y a las narraciones los componentes fantásticos, aunque puedan carecer de relevancia —como el mentado caso de la llegada a la ciudad del Dragón Feo—, contribuyen a la progresión de los acontecimientos de acuerdo con la lógica intrínseca —y no específicamente realista— del relato.

paradigma fantástico que va a regir las diferentes líneas argumentales de la obra.

Tal como señala Rodríguez (2001, p. 38), en la catedral villasantina tiene lugar el vuelo del arzobispo para esquivar la vigilancia del padre Almanzora en sus visitas a los anarquistas, las cabalgatas de los Templarios a la capilla del rey de Francia, así como los viajes en el tiempo desde el altar de San Cristóbal, que propician la animación de esculturas, enterrados y miles de peregrinos.

Por otra parte, los espacios de la narración, si bien no contienen un número tan significativo de acontecimientos fantásticos, también dan cabida a transgresiones, más inconcebibles si cabe, de las leyes de la física. En concreto, desde la vivienda del autor ficticio, él y su amante se montan en un rayo de sol para visitar la Isla de Mazaricos; mientras que el despacho de don Justo Samaniego, situado en el archivo de la biblioteca universitaria, se puebla de gallinas ante la mirada atónita del protagonista.⁵⁶

En última instancia, resulta adecuado tener en cuenta las características de Villasanta de la Estrella como entidad marco de la ficción. El espacio de la ciudad se presenta de diferente manera en función los personajes que intervienen en la acción, pues, como advierte Loureiro (1990) «no se limitarán a adaptarse al espacio», sino que «traerán con ellos una diversidad de tono y carácter que ampliará y complementará los sentados por el espacio tal como se ha desarrollado hasta entonces» (p. 229). Este procedimiento se pone de manifiesto a través de las distintas técnicas de descripción espacial que Torrente utiliza en *Fragmentos de Apocalipsis*, ya que, como advierte Spang (1991), «en el ámbito de la evocación de espacios el autor tampoco buscaba unidad de técnicas y estilo, yuxtaponiendo intencionalmente modos y recursos heterogéneos» (p. 570). A modo

⁵⁶ De acuerdo con Loureiro (1990, p. 229), el hecho de que el despacho universitario de Samaniego acabe, desde la perspectiva del protagonista, invadido de gallinas, constituye un anticipo de la futura emancipación del personaje. En otras palabras, la autonomía de este espacio con respecto al control del autor ficticio anuncia, simbólicamente, los términos de la independencia del personaje, que va a apropiarse de la historia del protagonista para, a partir de ella, crear sus predicciones.

de ejemplo representativo, la recreación pormenorizada que el autor ficticio lleva a cabo del cuarto de Pablo y su paseo a la catedral —a partir de un uso hiperbólico de los procedimientos descriptivos de la novela decimonónica realista—, contrasta ostensiblemente con la caracterización superficial el claustro donde se encuentra con don Procopio, entre otros casos, cuya descripción se restringe a los elementos imprescindibles.

Este vínculo entre las acciones de los personajes y el espacio pone de manifiesto la dimensión ontológica de Villasanta de la Estrella como espacio dotado de vida propia, una urbe «metafísica y orgánica» u «organismo trampa», opuesto a las «ciudades máquina, cuya descripción determina los acontecimientos y la biografía de sus habitantes», tal como señala Sierra (2004, p. 21). Entre el espacio, las diversas acciones y los valores estéticos se establece una relación de continuidad y transformación constante, hasta el punto de que «Villasanta no es solo el inerte tablero sobre el que se mueven las piezas de palabras, sino un mapa topográfico que contiene las propias reglas del juego» (Sierra, 2004, pp. 23-24). En efecto, la caracterización antirrealista de Villasanta de la Estrella en general y de sus componentes en particular permite la inclusión de los demás elementos más o menos fabulosos que singularizan la narración. Al mismo tiempo, las diferentes tramas de la acción argumental, dada su falta de realismo, se afianzan en torno a espacios específicos.

A la luz de estos datos, queda patente que la progresión de la fantasía en la obra viene determinado por el proceso de gestación y evolución del espacio.

2.3.6 Más allá del realismo: las características del espacio de *Fragmentos de Apocalipsis*

A la hora de analizar la construcción espacial de *Fragmentos de Apocalipsis*, en función de la índole antirrealista del relato, se debe trascender la división paratextual propuesta por el escritor y estudiar la estructura novelística de la acción como proceso creativo. En otras palabras, una cualificación de los hechos narrados, de acuerdo con su

representación literaria más o menos irreal, exige considerar la evolución del diario de trabajo, de las narraciones y de las secuencias proféticas en su conjunto, pues, como señala Criado (1981, pp. 69-70)

la ficción narrativa ha rebasado los supuestos básicos teóricos del género [...] la interferencia de planos, novela-diario, ha producido una anarquía de mundos creados y asertos teóricos [...] Desde este momento desaparece del diario de trabajo la formulación preceptiva y se inicia la eliminación de todo supuesto teórico previamente afirmado. Como si supuesto el fracaso de la «forma» diario-ficción, se aceptara la imposibilidad de someter a normas la creación narrativa.

Ante esta situación, el punto de partida para determinar las características del espacio de *Fragments de Apocalipsis* con base en su alejamiento del realismo debe corresponderse con el proceso de configuración de la novela, ya que se trata de «la principal línea narrativa» (Dotras, 1994, p. 131). No obstante, conviene aclarar que la obra no constituye un mero ensayo ficcional sobre la teoría novelística o «una teoría de la novela», sino «una casuística problemática del arte del relato» (Criado, 1981, pp. 82-83).⁵⁷ En efecto, el autor ficticio, a la sazón de razonar el desarrollo compositivo de su proyecto novelístico, propone sucintas narraciones —entre ellas, las profecías de don Justo Samaniego—, sobre las que prevalece el análisis, directo e indirecto, a propósito de las dudas y contrariedades surgidas a raíz del proceso de creación, tal como apunta Dotras (1994, p. 131). Con respecto a este particular, es conveniente tener en cuenta que el procedimiento creativo consiste en la producción «subjetiva» e «intrínseca» de contenidos cuyo origen es la realidad (Criado, 1981, p. 82). Este desarrollo configura el orden de la ficción, de modo que el realismo deriva en la imaginación y autonomía del relato literario y sus

⁵⁷ Apoyan esta posibilidad las premisas establecidas por el propio autor en el prólogo de la obra cuando especifica que «la lectura que se te ofrece es la de un diario de trabajo escrito por un novelista [...] en el que se recoge un proceso de invención real, pero en cuanto tal proceso de invención, en cuanto camino de la nada a la obra, no como la obra misma» (Torrente, 1982, p. vi).

constituyentes, esto es, Torrente rehúye los límites entre la realidad y la fantasía para recrearse en «la ilusión de realidad fantástica» (Giménez, 1984, p. 155), hasta el punto de que «lo fantástico, paradigma de lo “ficticio” se presenta como “la esencia de la novela”» (Dotras, 1994, p. 134).

De acuerdo con esta configuración novelística de la trama como proceso de creación de una novela, desde la perspectiva del espacio es necesario establecer un estadio de fantasía primigenio representado por la historia de la muerte y entierro de Esclaramunda, que da origen a la fundación de Villasanta de la Estrella. Con respecto a dicha urbe, su gestación a partir de la ciudad empírica de Santiago de Compostela permite, a pesar de la autonomía textual, una equiparación entre «el mundo del lector con el (los) mundo(s) del libro» (G. Pérez, 1989, p. 58). No obstante, Villasanta de la Estrella constituye una ciudad ficticia, por cuanto «no refleja el mundo real» sino que representa la «imitación del arte por el arte» al dar cuenta el autor ficticio de «la falsedad de los escenarios» (G. Pérez, 1989, p. 58). En consecuencia, las narraciones sobre sus habitantes y las secuencias proféticas que atañen al retorno de los vikingos, la colonización de la ciudad y su destrucción final se circunscriben al mismo espacio, por tanto, presentan igual nivel de irrealidad.

También en este estadio primigenio de irrealidad se deben incluir las referencias a otras regiones del planeta —como Escandinavia o el paraíso de la dictadura tropical, presumiblemente situado en «la Isla Margarita» (Torrente, 1982, p. 289)—, pues al ser descritas con relación a la urbe y su particular origen, aparecen sometidas a deformaciones de diferente tipo, sin llegar a corresponderse de manera rigurosa con un referente empírico concreto —por ejemplo, la región denominada en la novela Escandinavia podría corresponderse con los actuales países de Suecia, Noruega y Dinamarca o incluir también a Finlandia e Islandia; del mismo modo, el gentilicio indios puede designar varias regiones del continente americano— u ofrecen una visión sesgada de la realidad —las menciones espaciales anteriores dan lugar en la novela a una recreación parcial de sus respectivos continentes. En contraste, manifiestan un mayor nivel de fantasía aquellas secuencias incluidas en el diario de trabajo que implican el

traslado de la acción a lugares imaginarios. En cuanto a estas últimas, es posible distinguir, por una parte, aquellos espacios concebidos en paralelo a la ciudad, esto es, cuyas coordenadas geográficas se hallan fuera de los límites de Villasanta de la Estrella, de manera que coexisten con el resto de lugares —como es el caso de la Isla de Mazaricos, situada en relación con la costa de Muxía (Torrente, 1982, p. 106). Por otra parte, se hallan los espacios imaginarios desarrollados a partir de Villasanta de la Estrella u otros referentes de lugar literarios o culturales, cuya existencia se sitúa al margen de los demás lugares ficcionales. Estos espacios, al haber sido gestados a partir de un referente ficcional, dentro de los límites de la ciudad o a imagen y semejanza de la misma —como ocurre con la urbe que encarna la conciencia del narrador, el infierno dantesco al que accede la madre Transfiguración o el paraíso dictatorial donde se resguarda el doble del Supremo—, no se hallan anclados a coordenadas reales.

Esta diferenciación entre una serie de espacios imaginarios derivados de la ciudad ficticia y un entramado de lugares fuera de sus límites, cuyo emplazamiento se establece con relación al espacio empírico, opera desde una perspectiva funcional. En el primer caso, los emplazamientos irreales ponen de manifiesto el carácter acéfalo de la ciudad, que se presenta como un espacio «circular y giratorio [...] una especie de paisaje con figuras, aunque prácticamente interminable» (Dotras, 1994, p. 159). Esta configuración espacial remite a la estructura segmentada de la narración, pues «el hecho de que [el autor ficticio] no cree una ciudad coherente contribuye naturalmente también a subrayar la impresión de algo fragmentario, lo fragmentario de la novela inacabada y del mundo apocalíptico que alberga» (Spang, 1991, p. 570).

En contraste, la red de localizaciones conectadas a Villasanta de la Estrella contribuye a establecer los límites, la coherencia y la verosimilitud de este espacio urbano, apuntalando su ubicación tanto a partir de la realidad empírica como en función del resto de lugares que conforman la totalidad del mundo ficcional.

A raíz de estos indicios, resulta posible determinar, siguiendo a Sierra (2004, p. 22), que

Villasanta no es, por lo tanto, ni un fiel retrato de Compostela ni un simulacro en el sentido postmoderno del término, pues, a pesar de no representar a su modelo, tampoco [...] actúa independientemente de él. Villasanta está construida con palabras prestadas, con símbolos que refieren a leyendas compostelanas y se entrelazan las unas con los otros para constituir una realidad nueva, un doble metafísico, cabalístico, esperpéntico, de la ciudad real.

La sustitución del mito que lleva a cabo el autor ficticio implica la superposición del espacio histórico real de Santiago de Compostela al espacio alternativo de Villasanta de la Estrella.

Ante estas observaciones, conviene estudiar la construcción de Villasanta de la Estrella como espacio alternativo a la localidad histórica real de Santiago de Compostela, de acuerdo con la modificación deliberada del mito apostólico que lleva a cabo el autor ficticio.

2.4 VILLASANTA DE LA ESTRELLA: LA RECREACIÓN CONTRAFACUTAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El proyecto ficcional desarrollado en *Fragmentos de Apocalipsis* se gesta a partir de la creencia establecida y recogida historiográficamente⁵⁸ sobre el descubrimiento de los restos del apóstol Santiago. El autor ficticio transforma estos hechos con el objetivo de instituir su proyecto de novela —«Dicen que hay huesos en una arqueta, y que son de un apóstol. ¡Bah! Prefiero que lo sean de Esclaramunda Bendaña» (Torrente, 1982, p. 19)— y, a raíz de esta variación, surge el espacio de Villasanta de la Estrella —«ya tengo: una historia real que se opone a la oficial, y un punto de partida para la ciudad» (Torrente, 1982, pp. 21-22).

⁵⁸ Para más información véase el primero de los once volúmenes de la obra clásica de López Ferreiro (1990).

Aun sin adentrarse en el análisis de dicha reformulación espacial y sus implicaciones, varios estudiosos apuntan diferentes particularidades sobre ella que sientan las bases de la consideración de la urbe ficcional como espacio alternativo.

Desde una perspectiva genérica, a propósito de la trilogía fantástica torrentina, Loureiro (1990) advierte que «en todos esos mundos se dan los espacios del secreto donde se encierra una clave de la historia de los pueblos o de la deformación interesada de esa historia por medio del mito o la leyenda puestos generalmente al servicio de la opresión» (p. 230).

En *Fragmentos de Apocalipsis*, el espacio del secreto atinge a «ese sepulcro que se oculta» (Torrente, 1982, p. 19), cuyo contenido, las reliquias asignadas a un apóstol, constituye el detonante de la fundación de la ciudad. Al cambiar esta atribución, el autor ficticio lleva a cabo un falseamiento de la historia y funda un nuevo mito, mediante el cual determina tanto la generación de una nueva localidad como su posterior dominación por parte de invasores vikingos.

Sobre este procedimiento, en su estudio sobre la gestación del espacio novelesco a partir de *Campana y Piedra*, Kohlrausch (2011) subraya que Villasanta de la Estrella constituye una de las urbes torrentinas instituidas «a partir de la experiencia real y realizadas/desrealizadas por la fantasía durante el proceso creativo» (p. 18). Por último, Sierra (2004) advierte que Villasanta de la Estrella adquiere la índole de «metaciudad» o «realidad disociada» (p. 22).

Con el objetivo de precisar las percepciones de estos especialistas, antes de analizar el proceso de construcción de Villasanta de la Estrella, es conveniente tener en cuenta los objetivos del propio Torrente a la hora de instituir esta recreación literaria de Santiago de Compostela.

Ya en el ensayo *Compostela y su ángel* Torrente (1984) manifestaba su pretensión de crear «un mundo lírico y fantástico, divertido y conmovedor, que se mantuviese por sí mismo en pie, si bien [...] como señal distintiva se le pudiera añadir lo de intelectual» (p. 12). De acuerdo con este propósito, a la hora de sustentar la ficción

de *Fragments de Apocalipsis*, el escritor procede al cruce de materiales populares y eruditos relativos a la percepción histórica, cultural, social y mítica de Santiago de Compostela para erigir la ciudad literaria.

El proceso de construcción de este espacio corre a cargo del autor ficticio, narrador y personaje. El hecho concreto que facilita la transición del relato a un espacio alternativo —pues el inicio de la narración remite a una réplica de la realidad, de acuerdo con las alusiones a Córcega, a París, a la isla de Santa Elena e incluso, aunque sin mentarla, a la propia ciudad de Santiago de Compostela⁵⁹— es la colocación del sepulcro con los restos de Escaramunda Bendaña, a instancias del obispo don Sisnando, en el laberinto sobre el que, más adelante, se erigirá el púlpito de la catedral.⁶⁰ Es más, mientras que la incursión de los vikingos en tierras gallegas, así como la contención de su avance a raíz de la batalla de Catoira, constituyen una reformulación ficcional de hechos registrados históricamente, la permuta de las reliquias del apóstol Santiago por el cadáver de una muchacha noble responden, en exclusiva, a la imaginación del autor de la obra⁶¹ —«Esclaramunda Bendaña, un nombre que acaba de ocurrírseme, así, de pronto, a causa de ciertas relaciones, y que me gusta» (Torrente, 1982, p. 19). En otras palabras, este acontecimiento de índole estrictamente ficticia y sin fundamento real constituye el «nexus event» o «moment at which history shifts to a parallel world» (Piatti y Hurni, 2009, p. 333). A raíz de este hecho, que surge de la combinación de los conocimientos historiográficos de Torrente y su capacidad de invención, el espacio ficcional cobra independencia, esto

⁵⁹ El protagonista aludirá de manera explícita a «Santiago» (Torrente, 1982, p. 299) más adelante, con motivo de la celebración de un congreso sobre el ateísmo. De acuerdo con Davis (2012), esta maniobra sirve para «introduces it as a spectre once more, alongside the naming of other real Galician towns which link this imaginary place to a real referent once again» (p. 50).

⁶⁰ Ponte (1994, p. 259) destaca la tendencia de Torrente a utilizar el mito en su producción narrativa para forjar una historia propia y original.

⁶¹ El dar cuenta de la condición del personaje de Esclaramunda Bendaña y sus circunstancias constituye un mecanismo propio de la novela autoconsciente para «comunicarnos un sentido del mundo ficticio como una construcción del autor, parte de un mundo de tradición y convención literarias» (G. Pérez, 1986, p. 428).

es, el *nexus event* constituye el principio que otorga a Villasanta de la estrella «su propia vida interna [...] la “realidad” compleja y fantástica de su autonomía», a partir de la que se rigen las demás «leyes imaginativas “lógicas” de la coherencia ficcional» (Ruiz, 1997, pp. 35-60).

En efecto, a raíz de este procedimiento de creación espacial, todas las líneas argumentales que orbitan en torno al trasunto de Santiago de Compostela quedan subsumidas a la trama fantástica sobre la muerte de Esclaramunda Bendaña y la venganza del rey vikingo Olaf Olafson, configurando una historia y un espacio contrafactuales o alternativos, esto es, «the description of a historical “what if”: a speculative historical exercise» (Piatti y Hurni, 2009, p. 333).

Sin embargo, es preciso matizar que en *Fragments de Apocalipsis*, la construcción del espacio alternativo precede al *nexus event*, ya que las primeras imágenes que emergen de la conciencia del autor ficticio, respecto a su proyecto de composición de una novela, son la de una torre y un sepulcro. En cuanto a la primera, su similitud con la torre del reloj de la catedral compostelana viene dada tanto por la mínima deformación de su nombre —Berengaria, en lugar de Berenguela— como por su descripción física y su función, pues también dio cabida en su interior a la vivienda de un sastre. No obstante, la atalaya ficcional parece sobrepasar en tamaño a la real, ya que desde sus ventanales es posible contemplar toda la ciudad —posibilidad que operaría originariamente en el caso de la torre empírica, la más grande del monumento.

A continuación, el autor ficticio menciona el sepulcro, proporcionando al lector las claves con las que establecer la identificación entre este espacio y la tumba sobre la que se erige la catedral de Santiago de Compostela, pues, también en la realidad, «las piedras compostelanas han sido ahí colocadas más para ocultar algo [...] que para revelarlo» (Sierra, 2004, p. 19).⁶² En concreto, Torrente

⁶² Esta afirmación puede asociarse, en segunda instancia, con la ocultación de la tumba apostólica para garantizar su salvaguarda en el siglo XVI y el desconocimiento de su ubicación hasta el siglo XIX. En el año 1589, a raíz de los enfrentamientos militares entre los anglicanos ingleses y los católicos en las costas gallegas, el arzobispo don Juan de San

alude a estos emplazamientos para evocar la relevancia del monumento histórico catedralicio, ya que «Santiago de Compostela [...] en sus numerosas apariciones como personaje literario, se encuentra demasiado determinada por la estrecha relación entre su arquitectura y las leyendas medievales que la originaron» (Sierra, 2004, p. 19).

No obstante, una vez proporciona los datos necesarios al lector para que establezca dicho vínculo, decide soslayarlo, pues, como señala Loureiro (1990, p. 201)

Fragmentos no trata sólo de la creación de una novela [...] sino también del control y selección que el autor ejerce [...] de varias maneras, entre ellas interpretando unos materiales de partida a los que suele manipular de tal modo que los priva de su posible mimetismo

Por esta razón, el autor ficticio desarrolla el *nexus event*. Aun no siendo necesaria su inclusión explícita para construir la ciudad y la historia alternativas, el autor ficticio incorpora al relato el acto de imaginación en virtud del cual erige un mundo literario propio y analiza su contingencia desde los orígenes espaciales. A través de este procedimiento hace explícita la concepción de su experimento histórico, esto es, de unas circunstancias que implican «a leap into the ontologically unreal» (Staley, 2007, p. 115) si bien «tienen su correlato en la experiencia real, pero en un voluntario desmarque de la misma» (Ponte, 1981, p. 210). Este último dato resulta revelador, ya que las historias contrafactuales «are by no means defined as a freely invented imaginary past» (Piatti y Hurni, 2009, p. 333). En este punto entra en juego, de acuerdo con los preceptos narrativos elaborados por el propio Torrente (1986), «ese mínimo de fuerza necesaria para que la narración o el drama impongan su realidad, la suya específica» (p. 58). Conforme a esta premisa, el autor ficticio presenta, a la hora de

Clemente ordena el soterramiento de la tumba apostólica, puesto que se temía un ataque a la ciudad y la destrucción de las reliquias. Tres siglos más tarde, las excavaciones llevadas a cabo en el año 1878, a instancias del cardenal Miguel Payá Rico, descubren de nuevo la ubicación de los restos óseos atribuidos al discípulo de Cristo (Torrente, 1998, pp. 108-9).

llevar a cabo su proyecto ficcional, una serie de acontecimientos susceptibles de ser asumidos por el lector como eventualidades refutables, a pesar del estatus de realidad que ostentan. En concreto, se retrotrae al descubrimiento de las reliquias que yacen en el sepulcro catedralicio para justificar las particularidades de un espacio y, por extensión, de una historia que no va a ser concebida como mera imitación de la realidad, como permite presagiar la ligera modificación del nombre de la torre en la que se reúnen los anarquistas.

El autor ficticio procede a elaborar su propia versión sobre la construcción de la sepultura apostólica, transfiriendo la supuesta identidad de los restos enterrados del discípulo cristiano a una muchacha noble. Sobre este particular, cabe hacer explícito que la operatividad de esta historia alternativa radica en su presentación ficcional «as real options within the historical record» (Piatti y Hurni, 2009, p. 333). En este caso, Torrente procura ofrecer una alteración plausible respecto a los hechos pasados, con base en la «la radical ambigüedad de lo real» que rodea el descubrimiento del sepulcro del apóstol Santiago, «entendido como sistema de apariencias», en el cual el escritor «puede introducir [...] nuevos y posibles mundos mediante la palabra», que consuma gracias «a la realidad creativa del arte» (Ruiz, 1997, p. 39). En otras palabras, a la hora de erigir el espacio contrafactual en *Fragmentos de Apocalipsis*, el autor ficticio procede a replicar literariamente el procedimiento historiográfico de oficialización de un suceso, de manera que los supuestos restos del apóstol se convierten en los de doña Esclaramunda Bendaña, dando lugar a «una trama ficcional compleja pero verosímil en su “lógica” interna» (Ruiz, 1997, p. 42). De este modo, la impronta de realidad que adquieren el espacio y la historia contrafactuales deriva de la estructura formal otorgada a la palabra, que materializa las nociones y figuraciones de la inventiva del escritor, logrando una ilusión de existencia, tal como señala Dotras (1994, p. 166).

En principio, la sustitución del sarcófago del apóstol Santiago por las reliquias de Esclaramunda Bendaña se revela suficiente para formular la nueva realidad ficticia, pues, de acuerdo con los postulados de Hellekson (2001), «Alternate histories revolve around

the basic premise that some event in the past did not occur as we know it did, and thus the present has changed» (p. 12). No obstante, el autor ficticio apunta la necesidad de explicar aquellos acontecimientos que no se corresponden con la versión historiográfica sobre el nacimiento de la ciudad, argumentando que resultan ajenos a la realidad del lector —«Una vez inventado, habrá que justificar con una historia su situación de privilegio, porque no es lo corriente que los huesos de una muchacha que no fue santa reposen en un lugar tan distinguido» (Torrente, 1982, p. 19). Es entonces cuando desarrolla la historia de amor frustrado entre el obispo don Sisnando, el rey vikingo Olaf Olafson y la hija del Conde de Bendaña, que resuelve con la subrepticia muerte de esta última a manos de su propio padre, tras la derrota de los vikingos, para evitar su relación con el prelado. Incapaz de renunciar a su malograda pasión, el obispo decide enterrar el sarcófago de Esclaramunda y erigir sobre él una catedral, cuya construcción, sin embargo, culmina años después de su muerte, durante el mandato de otro obispo, que decide difundir una versión diferente de los hechos, atribuyendo a los restos la identidad de un apóstol.⁶³ De este modo, Torrente desarrolla no solo el relato de la muerte y entierro de Esclaramunda como origen de la ciudad alternativa, sino que, a partir de una relación de contraste consciente con la realidad histórica, explicita las causas y consecuencias de dicho suceso. En otras palabras, Torrente asienta su ficción «sobre una firme voluntad creadora que se traduce en una imaginación netamente narrativa que crea un relieve o marco adecuado para la ficción» (Ruiz, 1997, pp. 40-41).

2.4.1 La dimensión temporal contrafactual: el apocalipsis

Villasanta de la Estrella se constituye como un espacio contrafactual a partir de la alteración de los hechos relativos al

⁶³ En la práctica ficcional de las distintas líneas argumentales de la obra, esta segunda alteración de la historia no resulta efectiva, ya que en el transcurso de la novela se presenta el sarcófago como contenedor de los restos de la muchacha —como ejemplifican las referencias a los varones enamorados que se internan en el laberinto en busca del sepulcro y mueren sin llegar al alcanzar ni el sarcófago ni la salida— y las connotaciones religiosas de la catedral operan al margen de estos.

nacimiento de Santiago de Compostela, esto es, el supuesto hallazgo de las reliquias del apóstol. Por tanto, se gesta en torno a la pregunta: «What if the world were somehow different?» (Sokoloff, 2006, p. 306). La modificación de dicho suceso conlleva la emergencia de una corriente temporal alternativa, en virtud de la ontología irreal del espacio donde opera (Piatti y Hurni, 2009, p. 333). De este modo, la urbe se presenta como un lugar o, si se atiende a su entidad verbal, como un mensaje de una época ontológicamente irreal.

Esta cronología alternativa e irreal tiene su origen en la inventiva del autor ficticio y sustenta su proceso composición: atañe al apocalipsis con sus fases principales de declive, miedo, lucha y renovación.⁶⁴ El fin de la ciudad constituye el eje en torno al que se configura la estructura argumental de la novela pues, al aparecer anunciado al inicio del relato, determina su rumbo.⁶⁵ De manera pormenorizada, los acontecimientos narrados en la obra —y no solo los incluidos en las profecías del bibliotecario— se ajustan a la consecución temática y cronológica propia de los textos apocalípticos. En este caso, son los paratextos los que permiten organizar las distintas fases cronológicas y creativas vinculadas al apocalipsis.

La corriente temporal contrafactual surge tras el fracasado ataque vikingo a Catoira, con la promesa del rey Olaf de regresar mil años

⁶⁴ El análisis presentado a continuación atiende a las cuatro etapas que desembocan en el apocalipsis establecidas por Wagar (1982, p. 35) en su obra *Terminal Visions: The Literature of Last Things*. Estas son: el declive o la progresiva degeneración del ser humano, el miedo o la sucesión de desastres, la batalla final del bien contra el mal o el cataclismo y el advenimiento de la eternidad o de una era renovada. A dicha división se suma la propuesta hecha por Koch en su estudio de 1970 *The Rediscovery of Apocalyptic*, comentado por Kreuziger (1982, p. 141) en el libro *Apocalypse and Science Fiction: A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies*. Se trata de las siguientes etapas: la perspectiva del final inminente, la concepción de dicho fin como catástrofe universal, el cambio predeterminado de una era a otra, la entrada en juego de ángeles y demonios para justificar el desarrollo de los hechos correspondientes al fin de los tiempos, una vida en el paraíso posterior a la hecatombe que une el tiempo final con la nueva era gracias a la intervención divina de un Mesías y la concepción de la era final como bienaventuranza divina.

⁶⁵ Esta perspectiva ha sido advertida por Criado (1981, p. 89), Ponte (1981, p. 208-9), J. Pérez (1988, p. 165, p. 177), Loureiro (1990, pp. 214-15), Ruiz (1992, pp. 111-12) o Dotras (1994, p. 172). Es más, según J. Pérez (1988, p. 167) Villasanta de la Estrella va a constituir el territorio caracterizado como edén o báratro, donde tiene lugar el apocalipsis.

después y destruir Villasanta, esto es, dimana, a la postre, del levantamiento de la catedral.⁶⁶ Esta primera etapa apocalíptica, que implica decadencia, incluye en la novela la perspectiva inminente del fin de la ciudad y su planteamiento como cataclismo universal anticipado. Si bien la destrucción anunciada de Villasanta se remonta a las amenazas del rey Olaf Olafson tras ser derrotado, recogidas en la sección correspondiente al 29 de mayo del diario de escritura, la expectativa de la destrucción inmediata se instaura en el fragmento del 10 de junio. Se trata de la referencia al manuscrito del apocalipsis que custodia don Procopio y a su fecha de escritura, así como de la primera intervención de don Justo Samaniego en la novela: «se va a cumplir el milenario [...] desde que las tropas de Olaf huyeron [...] El rey juró volver a los mil años y arrasar la ciudad [...] Está para llegar de un momento a otro» (Torrente, 1982, p. 28). A partir de este momento, será el bibliotecario quien narre, en sus vaticinios, la vuelta de los vikingos.

Tras concretarse la etapa inicial del apocalipsis en el diario de escritura, la colonización de la urbe se adivina tras los hechos relatados en la primera profecía. En ella tiene lugar el advenimiento de los vikingos, disfrazados de indígenas norteamericanos, y la revelación de su verdadera identidad. A cuenta de estos sucesos, se desencadena la segunda etapa del apocalipsis, caracterizada por el miedo a los vikingos. Este sentimiento de desconfianza y peligro llega a su apogeo cuando, al final del primer vaticinio, los escandinavos, tras desfilar como indios por la ciudad, se descubren «*Y será entonces cuando la multitud enloquecida grite: “¡Son los vikingos!” y huya por las calles*» (Torrente, 1982, p. 94). Este temor se recrea también en la sección del 9 de julio del diario de escritura, cuando una varios personajes tropiezan con uno de los vikingos, todavía disfrazado de indígena, por las calles de Villasanta. Tras esta aparición, en la

⁶⁶ Con respecto a estos datos y aún sin entrar en detalles, ya Loureiro (1990, p. 228) subrayaba en su estudio de la novela esta preeminencia del espacio sobre las demás entidades ficcionales. En concreto, advertía que la composición literaria a cargo del autor ficticio implicaba el levantamiento de la torre y el laberinto catedralicios para, a partir de ellos, proceder al despliegue de los personajes y sus acciones. Además, la historia sobre el surgimiento de dichos espacios derivaba, según el especialista, de la necesidad de eludir tanto el estatismo como el realismo y acarrearaba la instauración de un tiempo alterno.

segunda secuencia profética, los escandinavos instalan en la ciudad su maquinaria exterminadora e implantan sus normas, pues el ingenio es utilizado para represaliar a quien no se atenga a las órdenes del rey Olaf Olafson. A raíz de este horror, los escandinavos logran instituir una serie de decretos promulgados que van a implicar el cambio de las costumbres villasantinas. Entre ellos destacan la imposibilidad de que los lugareños yazcan con sus mujeres y el «*libre acceso a las nativas*» de los soldados vikingos (Torrente, 1982, p. 238). Las implicaciones de estas medidas alcanzarán su punto álgido en la siguiente profecía.

No obstante, antes y en el marco de la fase inaugural del apocalipsis, originada en el diario de escritura y continuada en los vaticinios, sobreviene la tercera narración. En ella, el bonzo asiste a la ruina preestablecida de la ciudad, desde una perspectiva cósmica. Por tanto, una vez presentado el panorama de represión y antes de que estalle el conflicto, se forja el nexo entre las primeras referencias del diario al fin del mundo, las profecías y el contenido de las narraciones. A partir de este fragmento, las acciones de los anarquistas van a girar en torno a la idea de Pablo Bernárdez de viajar al pasado, detener la muerte de Marat y el establecimiento del Código Civil napoleónico, evitar el fin de la urbe y redimir a la humanidad.⁶⁷ Mas la relevancia de la tercera narración con respecto a las fases del apocalipsis, al aparecer caracterizada como espuria, es mayor, ya que implica la entrada en juego del Supremo —en los apartados de la agenda compositiva correspondientes al 15 de agosto, el 1 y el 19 de septiembre. Además, va precedida del miedo del autor ficticio a ser

⁶⁷ En este punto, cabe anotar que tanto el autor ficticio y don Justo como Ferreiro y Pablo Bernárdez operan a modo de guías mesiánicos, pues desempeñan un cometido parejo al de los profetas bíblicos que transmiten el mensaje divino. Ahora bien, esta caracterización aparece subvertida en la novela, ya que los tres primeros advierten del apocalipsis sin ofrecer ninguna posibilidad de salvación a los villasantinos. En cambio, Pablo Bernárdez se postula como salvador y fundador de una nueva era al identificar el régimen derivado de la Revolución francesa con el desencadenante de las injusticias sociales y políticas hasta la actualidad. Ahora bien, su función de líder mesiánico resulta al final alterada como en los demás casos. Esto se debe a que la alternativa de instaurar un nuevo orden social queda truncada con su desaparición o, según las informaciones del bonzo, su llegada después de la muerte de Marat al París revolucionario y su posterior encarcelamiento e inminente muerte.

producto del pensamiento de otro.⁶⁸ En consonancia con esta sospecha, el personaje del Supremo se presenta como una réplica del creador que, frente a él, proclama su dominio sobre el proceso compositivo, si bien, al cabo, el protagonista se impone. A tenor de estos datos, el tercer episodio del apocalipsis aparece registrado en el diario de trabajo, al igual que el primero, antes de ser desarrollado en las narraciones y en los vaticinios.

Después de esta escena aún registra Samaniego las actuaciones de los vikingos previas al estallido del conflicto con los villasantinos, en el tercer y el cuarto augurios. Conforme a las etapas del apocalipsis, con el miedo adviene una serie de calamidades, entre ellas, la apropiación, por parte del rey Olaf, del sepulcro de Esclaramunda y la presentación de la muñeca erótica. A raíz de estos hechos, que ponen de manifiesto la caracterización de villasantinos y vikingos como pueblos dóciles y demoníacos respectivamente —*«Como corderos, alabáis al Vikingo y reverenciáis su efigie; aguantáis que se acuesten con los soldados vuestras hijas y mujeres»* (Torrente, 1982, p. 237)— y se desencadena la batalla, tras un milenio de paz.

El desarrollo de este episodio se registra en el diario de escritura, después del tercer vaticinio y antes del cuarto, bajo la fecha del 3 de noviembre, a propósito de la segunda «muerte de Marcelo cuando vinieron los vikingos» (Torrente, 1982, p. 279). Tras sufrir el engaño de Balbina, quien seduce al ciego para después dejarlo en la intimidad con la muñeca erótica, Marcelo se encierra en su casa hasta que decide acudir a la catedral y su patrona le advierte de que «ya todo estaba tomado de antemano por centinelas, por si a los resistentes y comandos ciudadanos se les ocurría echar alguna bomba» (Torrente, 1982, p. 282). Por tanto, el protagonista aporta indicios de la invasión vikinga en su agenda compositiva para luego asumir su desarrollo y

⁶⁸ Para J. Pérez (1988, pp. 169-72, p. 177) el Supremo se presenta a sí mismo como un anticristo, dada su capacidad para interferir en la narración del protagonista. Esta perspectiva surge a raíz de que, en la novela, la composición ficcional tiene lugar, de manera explícita, a través de la palabra. Por estas razones, según la estudiosa, el episodio de la contienda entre las fuerzas del bien y del mal, definitorio de los textos apocalípticos, equivale a la contienda —libre de connotaciones morales— que mantienen el autor ficticio y el Supremo por el control de la creación literaria.

anuncia el levantamiento anarquista contra los colonizadores anticipándose a don Justo.

El bibliotecario registra en la cuarta profecía el establecimiento de la fábrica de muñecas eróticas en Villasanta. Esta maniobra resulta determinante para la consolidación del régimen vikingo, después de las dos llevadas a cabo antes: el montaje de la máquina de matar pronto y la implantación de la ley marcial. Con ella terminan la sucesión de desastres y el miedo, pues el sometimiento efectivo de los habitantes de la ciudad es total —político, económico y reproductivo— y justifica el estallido del conflicto contra los invasores.⁶⁹ La hartura ante el nuevo objeto sexual pondrá fin a la calma del régimen escandinavo y derivará en la insurrección: ya en la misma secuencia profética, se produce «*el primer acto terrorista: una bomba de procedencia ignorada que estalla en medio de una patrulla*» (Torrente, 1982, p. 318). Por tanto, mil años después vuelve a detonar el conflicto entre escandinavos y villasantinos, instigado, esta vez, por el grupo de anarquistas con sede en la Torre Berengaria.

El proceso de colonización vikinga enfrenta dos sociedades opuestas y da lugar a una revolución cuyo propósito es recuperar el *statu quo* precedente. Toda esta situación «ejemplifica [...] el “juicio” que se aproxima a los villasantinos» (Spang, 1991, p. 569). En efecto, cuando los escandinavos consiguen entrar en la catedral, los revolucionarios terminan ejecutados en la máquina de matar pronto y su pretensión libertadora fracasa. Dichos sucesos aparecen recogidos en el diario de escritura, bajo la fecha del 15 de noviembre, si bien el autor ficticio especifica que se trata de su lectura de la quinta profecía.⁷⁰

La lucha de villasantinos contra vikingos remata con el asesinato del rey Olaf perpetrado por don Justo y la marcha de los escandinavos. El bibliotecario confiesa el crimen, también narrado en el diario de

⁶⁹ Los vikingos emprenden un proceso de conquista pacífico, mas el milenio de conciliación, característico del fin del mundo, se reduce en la novela a unos días, tal como advierte J. Pérez (1988, pp. 172-73).

⁷⁰ En última instancia se pone de manifiesto, como apunta Roca (1999), que las secuencias proféticas no incluyen alusiones «ni al futuro de Villasanta ni a su final» (p. 427).

escritura, en la sección del 16 de noviembre, durante una entrevista con el autor ficticio, si bien explica que pertenece a la nueva entrega de sus profecías.⁷¹ Después de este testimonio, bajo la fecha del 27 de noviembre, el autor ficticio narra su entrada en la Villasanta que ha desarrollado Samaniego. En ella presencia la masacre que infringen los vikingos a la población local y el descenso de la campana gigante. Asimismo, el protagonista explicita cómo, después de este evento, los escandinavos abandonan la ciudad cargando con el ataúd de su rey. El fin del monarca y la partida de sus huestes suponen, al menos de forma aparente, el triunfo de la sociedad villasantina. Pero las celebraciones representan solo un nimio resquicio de paz⁷² o la etapa del apocalipsis que conjuga, tras la catástrofe, el tiempo anterior a la llegada de los vikingos a la ciudad y el advenimiento de su derrumbe o era final.

La caída del monarca vikingo no conduce al surgimiento de un nuevo orden. Muy al contrario, la insólita llegada de la gigantesca campana vikinga presagia la destrucción inminente de la ciudad. Al amanecer del día siguiente, con el frenesí popular ya apaciguado, sus tañidos destruyen Villasanta dejando solo al autor ficticio y a don Felipe Segundo. Por tanto, es posible considerar que el asesinato de Olaf perpetrado por don Justo «desencadena una especie de juicio final» (Spang, 1991, p. 558). Las campanadas del artilugio vikingo implican la llegada de la edad última, que supone el derrumbe de la ciudad, tanto en su dimensión física como verbal.

En definitiva, el análisis realizado deja patente que la trama apocalíptica, así como la dimensión contrafactual del tiempo que implica, sirve al propósito de mostrar el proceso de creación de la novela de principio a fin.⁷³

⁷¹ A cuenta de este suceso, tal como apunta Amorós (1978) sobre el nombre del bibliotecario, es posible considerar al personaje «un *Justo* juez» (p. 79).

⁷² Tal como J. Pérez (1988, p. 169) apunta, dicho lapso temporal corrobora que la lucha de carácter ético y alegórico entre el bien y el mal carece de relevancia en la narración, pues el vencimiento de los vikingos tras la muerte de su rey resulta aparente y eventual.

⁷³ La idea de apocalipsis como revelación y su vínculo con la explicitación de la labor del escritor, los procedimientos retóricos e intelectuales o los mecanismos de recepción, ha

2.4.2 La construcción contrafactual de Villasanta: una fantasía verosímil

La elaboración de un espacio contrafactual implica, tanto para el autor como para el lector, eludir la noción de verosimilitud concebida desde la perspectiva estética del realismo, es decir, excluyendo los elementos fantásticos de la ficción. En esta novela de Torrente, la verosimilitud «debe medirse no en relación a la realidad externa sino en relación a las normas o convenciones literarias establecidas por la obra misma», ya que «toda obra de arte obedece a leyes propias» (Dotras, 1994, p. 161, p. 152). En este caso concreto, la gestación de Villasanta de la Estrella se revela fundamental para que el escritor pueda desarrollar una ficción satisfactoria y generar una impronta de realidad a partir de la relación lógica entre los diferentes elementos que componen, pueblan o aparecen vinculados a ese espacio.

El conjunto de preceptos sobre la creación de la urbe ficcional hacen congruente una narración que presenta elementos extraordinarios como integrantes de la realidad literaria. En *Fragmentos de Apocalipsis*, la historia sobre la muerte de Esclaramunda puede ser concebida por el lector como una opción factible dentro del transcurso histórico —si bien no puede llegar a ser considerada real—, porque se trata de una transformación que atañe al pasado y a unos hechos cuya certidumbre se impone a través de la tradición religiosa —fruto de diversas estrategias políticas y eclesiásticas—, de modo que no están exentos de cuestionamiento.⁷⁴ El autor adultera el descubrimiento de los restos del apóstol Santiago —a pesar de retroceder varios siglos con respecto al tiempo en el que transcurre su novela—, ya que la falta de evidencias científicas que permitan su constatación incontestable favorece la admisión de otras versiones por parte del lector. De este modo, Torrente logra

sido explorada por diversos estudiosos desde perspectivas etimológicas y temáticas concomitantes. A propósito de esta cuestión véase Spires (1984, p. 92), J. Pérez (1988, p. 163, pp. 166-68, p. 177), Ruiz (1992, pp. 113-16), Prill (1995, p. 140), Santiáñez (1997, p. LVIII), Roca (1999, p. 423) o Gil (2003, pp. 141-42).

⁷⁴ El propio Torrente lleva a cabo un análisis detallado de la creación del mito de Santiago y sus implicaciones en la obra *Compostela y su ángel*.

«equiparar la ficción a la historia y la fantasía a la realidad de los hechos documentados y verosímiles» (A. Pérez, 1989, p. 66). Además, con el objetivo de que el lector tome conciencia del carácter ficticio de la historia de Esclaramunda, Torrente hace explícito el proceso de composición del relato contrafactual y recalca su estatus ficcional respecto a la realidad. En consecuencia, la reconstrucción literaria propuesta resulta aceptable, no solo porque la narración sobre la muerte de Esclaramunda y el descubrimiento de los restos del apóstol Santiago comparten la entidad de historia que se asume como verdadera, sino también porque el reconocimiento de la naturaleza ficticia de la primera evade cualquier conflicto historiográfico con la segunda.⁷⁵ En otras palabras, como señala Amorós (1978) «podemos hablar de una ficción que remite a una realidad, pero ésta también es ficticia, y nos remite a otra realidad, que es ficción, etc.» (pp. 144-45).

En definitiva, en el momento en que el autor ficticio adjudica a Esclaramunda Bendaña el lugar del apóstol Santiago sitúa su historia en un mundo paralelo, fruto de la alteración de un relato que ha adquirido la condición de realidad histórica y que subyace a la novela en virtud de su desarrollo épico inicial. Dicha determinación obedece al propósito de Torrente de garantizar la credibilidad o verosimilitud de la narración. Esto es, «admite varios tipos de “realidad”», teniendo en cuenta «el sentido “verosímil” de la imaginación como transcendencia de la verdad literal» (Ruiz, 1997, p. 43). Sobre este particular, resulta adecuado destacar que la institución de Villasanta de la Estrella como espacio contrafactual a partir de la historia de Esclaramunda facilita la transición a otros espacios e historias de índole completamente imaginaria, ubicadas en lugares irreales como la conciencia del autor ficticio. Es decir, en virtud de este enfoque espacial contrafactual y de la disposición de los distintos episodios

⁷⁵ Por otra parte, aunque escapa a las pretensiones de este estudio abordar el análisis lingüístico de la obra, es preciso apuntar que la reformulación del mito de Santiago llevada a cabo por Torrente aprovecha y emula la dimensión oral que ha comportado la difusión de dicha leyenda entre los peregrinos iletrados. De hecho, el autor ficticio anuncia la modificación de la tradición historiográfica a través de un razonamiento en forma de monólogo o, más bien, de diálogo con el lector implícito, «con arreglo a las fórmulas de la tradición oral, que no ha dejado nunca de asumir todo elemento fantástico con la misma naturalidad que el verosímil», tal como señala Gil (2003, p. 107).

que constituyen las líneas argumentales de la novela, Torrente (1983) consigue «instalar esa “situación imposible” en el mundo de las posibilidades cotidianas, [...] el inverosímil planteamiento invita a la verosimilitud de los trámites» (p. 17).

En este sentido, la reconstrucción ficcional del mito de Santiago propuesta por el autor ficticio, justificada a raíz de su propósito de componer una novela no realista, responde a la premisa de «to attempt only “minimal” or “plausible” rewrites of history, to pursue counterfactuals that were embedded in reality» (Weber, citado en Herwig, 2006, p. 324). Con respecto a esta afirmación, es preciso señalar que el mundo ontológicamente irreal creado por el escritor en *Fragmentos de Apocalipsis* tiene sus orígenes en la manipulación de los datos historiográficos, pero puede ser concebido como posible ya que la muerte de Esclaramunda se presenta como un evento fáctico: la funesta consecuencia del sentimiento amoroso que el obispo Sisnando y el rey Olaf experimentan hacia la muchacha. Esta pasión da lugar, en primera instancia, a una guerra entre ambos y, una vez resuelto el conflicto a favor del obispo, deriva en el asesinato de la muchacha a manos de su padre para salvaguardar el honor.⁷⁶ En este caso, los límites que la realidad impone a la ficción residen en la verosimilitud que el autor otorga a la historia de Esclaramunda a través del tratamiento de las pasiones humanas. De este modo, el espacio ficcional erigido en torno a la catedral que recubre el sarcófago de la muchacha adquiere «una especificidad que lo hace —en cierta manera— independiente de la realidad», pues «Al ser inconmensurables los mundos de la realidad y la ficción, no puede pedirse a ésta que imite exactamente a aquélla» (Loureiro, 1989, p. 146).

En cualquier caso, los indicios sobre la contrafactualidad del espacio novelesco se retrotraen a la imagen de la bomba y la torre Berengaria, donde se sitúa el lugar de reunión de los anarquistas. Por tanto, anteceden a la historia sobre la fundación de la ciudad. El autor ficticio gesta su proyecto ficcional a partir de un lugar reformado,

⁷⁶ En comparación, el mito de Santiago puede resultar inaprensible, pues su ascensión exige el acatamiento de las premisas del culto cristiano católico.

poniendo de manifiesto que «settings can impressively support the historical alternative: most alternate history plots [...] come with shifted or even newly drawn political borders and are set in reorganized, remodelled urban and rural spaces» (Piatti y Hurni, 2009, p. 333). Por esta razón, es posible analizar las especificidades del espacio de *Fragmentos de Apocalipsis* que sustenta la historia alternativa y que justifica la necesidad de su estudio desde una perspectiva cartográfica.

2.4.3 Villasanta de la Estrella o el espacio verbal de la imaginación

La relación entre el mundo empírico y el mundo literario en *Fragmentos de Apocalipsis* ha sido objeto de múltiples investigaciones. Las reflexiones más tempranas corresponden a los estudios de Balckwell (1985) quien apunta, en primera instancia, que el cometido del escritor «as Torrente understands it, is to create for the reader a new reality based on the creative power of the word» (p. 144). De este modo, «reality in his world is determined by his naming each element, not by its correlation with a reality external to the work», en consecuencia, «Villasanta is only a town of words» (Blakwell, 1989, p. 122) y no una réplica de la realidad extraliteraria.

Con respecto a este particular, Herzberger (1989, pp. 39-40) estima que el interés primordial del autor ficticio recae sobre el proceso de gestación del espacio literario y del significado que adquiere para esta figura como sistema verbal. De hecho, el factor de ficción espacial que deriva, primordialmente, de la manipulación del mito sobre las reliquias del apóstol Santiago, sirve al propósito de incidir tanto en el estatuto ficticio de la obra literaria como en la capacidad de instituir nuevas realidades posibles a través del uso de la palabra. En virtud de esta concepción, el protagonista, por una parte, puede introducirse y formar parte de dicho entramado verbal, ya que comparte la misma naturaleza⁷⁷ y, por otra parte, puede crear a partir

⁷⁷ Esta caracterización ontológica del narrador como ente ficcional ha sido señalada también por G. Pérez (1986, p. 432, 1988, p. 426) y por Criado (1981, p. 83).

de él otros nuevos. Aun sin establecer una relación explícita entre la entidad lingüística de la ficción y la imaginación del autor, Herzberger (1989, pp. 41-42) concibe esta última como el mecanismo de construcción, desarrollo y reformulación de la novela, pues el término del proceso inventivo, con la disolución de espacio que conlleva, representa el clímax de historia.

De manera más precisa, Dotras (1994, pp. 156-57) advierte que, en *Fragmentos de Apocalipsis*, Torrente integra y explora en la propia ficción el tema de la creación novelística, el cual atañe al funcionamiento de la imaginación —desde la gestación de imágenes hasta su estructuración formal, de acuerdo con determinados procedimientos retóricos, todo ello en función de las aptitudes artísticas y de la inventiva del escritor. Por tanto, es la palabra escrita la que, en última instancia, instituye en realidad ficcional la inventiva. En la composición de la novela, este hecho se traduce en el predominio de la libertad creativa sobre el empirismo (Dotras, 1994, p. 170).

Según estas consideraciones, el mecanismo utilizado para tematizar el proceso de invención novelística es su conversión en material lingüístico, de forma que el registro escrito de un concepto como niebla, bomba o anarquistas implica su existencia ficcional. Del mismo modo, los emplazamientos donde transcurre la acción de *Fragmentos de Apocalipsis* —en especial aquellos que componen la ciudad de Villasanta de la Estrella—, se presentan, desde el inicio de la obra, como el resultado de transformar en palabras un conjunto de imágenes pertenecientes a la imaginación del protagonista. A lo largo de la novela el autor ficticio refuerza esta perspectiva, pues persevera, de manera consciente, en las alusiones a la naturaleza meramente ficcional de su propia narración, en virtud de su condición de sistema verbal y obra artística (Dotras, 1994, p. 10, p. 160).

La índole lingüística del proceso imaginativo y del espacio ficcional se explicita argumentalmente en dos episodios: la ignición del manuscrito de don Justo Samaniego —donde el bibliotecario recoge el encuentro de Lénutchka con la muñeca erótica— y el final

original proyectado para la novela —e incorporado como apéndice en la segunda edición.

Con respecto al primer suceso, la destrucción del texto preludia no solo el remate de las intromisiones narrativas de don Justo Samaniego en la Villasanta del autor ficticio, sino también el final de la propia ciudad, pues mediante este lance, Torrente anuncia y ejemplifica que «lo que no está fundado por las palabras, no es» (Dotras, 1994, p. 160). Dicho de otro modo, la quema del manuscrito, si bien elimina una aportación del bibliotecario a la historia, no excluye ni modifica las anteriores —ya que ha quedado constancia de ellas y la capacidad creadora de la palabra es definitiva— y tampoco descarta posteriores contribuciones del personaje. Por esta razón, la incineración del verbo escrito debe ir acompañada de la desaparición de Lénutchka y, a continuación, de la totalidad de Villasanta. Mediante la destrucción del texto escrito, Torrente subraya la primacía de la palabra en el proceso narrativo de composición y anticipa como «creation becomes destruction» (J. Pérez, 1988, p. 170). En concreto, este episodio pone de manifiesto que «Torrente's insistence on the fictional nature of his narrator (as well as the narrator's creations), the recurrent emphasis on the text as only a mass of words open to endless combinations, advances the chance of destroying the entire aesthetic enterprise» (Herzberger, 1989, p. 37).

El primer desenlace concebido para la novela supone la culminación de esta premisa, pues Torrente pone en evidencia la concepción lingüística de la narración destruyendo el sistema de palabras mediante el que crea, al inicio de la obra, el espacio de la ciudad. Esta determinación implica la evanescencia de los demás elementos ficcionales que derivan de la gestación de la urbe y «cuya naturaleza verbal olvidamos al entrar de lleno en una ficción que para constituirse fuerza al lector constantemente a que olvide la mentira intrínseca de su esencia» (Loureiro, 1990, p. 234). En concreto, la destrucción de la ciudad se inicia con la pérdida de entidad de sus habitantes, meramente lingüística —«La primera campanada sonó al amanecer: se destruyeron del susto algunos perifollos retóricos, metáforas y cosas de ésas. A la gente, dormida, el ruido la despojó del

nombre [...] de modo que los hombres, sin enterarse, perdieron su identidad» (Torrente, 1982, p. 395). Seguidamente, se desintegra del espacio en que habitan, gestado geográficamente a partir de la torre de la catedral, en virtud de la capacidad evocadora del lenguaje, que resulta pulverizada en su origen verbal —«donde yo había escrito “torre”, se desvaneció la torre» (Torrente, 1982, p. 395). De este modo, tiene lugar la inversión del proceso de designación nominal desarrollado al principio de la obra. Este apocalipsis primigenio se presenta como la muestra más reveladora de la correspondencia establecida entre imaginación, verbo y espacio —teniendo en cuenta, además, que el autor e incluso el personaje de Felipe Segundo, si bien presentan la misma esencia lingüística, sobreviven a la hecatombe de Villasanta de la Estrella y sus habitantes—, ya que las palabras operan metafóricamente «como objetos espaciales capaces de ser derruidos» (Loureiro, 1990, p. 234). De hecho, tiene lugar la personificación de la escritura —«se destruyeron del susto algunos perifollos retóricos, metáforas y cosas de esas» (Torrente, 1982, p. 395). Este procedimiento, como apunta Sierra (2004, p. 25), fundamenta la entidad estética de la novela en su carácter meramente textual, esto es, como constructo verbal de la imaginación que se disuelve en el acto de lectura, rechazando la veracidad de la narración a favor de su autonomía como creación ficcional.

Por otra parte, Loureiro (1990) vincula, desde un punto de vista diferente, las dimensiones imaginativa, verbal y espacial de la novela al considerar «el espacio último de la novela [...] el de la imaginación del escritor» (p. 232). Loureiro basa el reconocimiento de esta entidad espacial en la falta de precisión entre la información temporal recogida en los paratextos y los lugares transitados por el escritor.⁷⁸ Este dato, según apunta Loureiro (1990), «hace centrar la atención sobre el hecho de que *Fragmentos* sea en realidad un recorrido a través de una imaginación convertida en escenario», al margen de la «imitación de una realidad externa» (pp. 232-33).⁷⁹ Loureiro (1990)

⁷⁸ Tal como señala Loureiro (1990, p. 232), dentro del «Diario de trabajo» solo una de las fechas de redacción aparece acompañada de la referencia a un viaje por Andalucía, con el que el autor ficticio justifica el abandono transitorio de la composición novelística.

⁷⁹ Esta falta de correspondencia implica, en realidad, el desdoblamiento del autor ficticio

basa esta idea en la capacidad de evocación de la palabra escrita, que sirve al autor ficticio para configurar un mundo autónomo respecto a la realidad, pues «nombrar es dar lugar a la existencia» (p. 191). A través de este procedimiento, el lector asiste a la aparición de los diferentes componentes de la ficción que constituyen la imaginación del autor ficticio. De acuerdo con Loureiro (1990), esta adquiere consistencia espacial porque el protagonista llega a introducirse en ella «como si fuera una de sus criaturas [...] y no pertenecieran a universos diegéticos diferentes y, como tales, incapaces —en principio— de entrar en contacto» (p. 193). En consecuencia, la función del autor ficticio queda restringida a la descripción de los hechos, propiciando la emancipación de los personajes, dado que su intervención se reduce a la de mero observador del «teatro de su conciencia» (Loureiro, 1990, p. 193).

También Ponte (1994, p. 185) suscribe esta concepción de la imaginación del narrador como «espacio escénico» donde se desarrollan los hechos y en el cual la intervención del protagonista se limita a la de observador imparcial. Es más, Ponte (1994, p. 185, p. 284) sostiene que este recurso se revela fundamental para la verosimilitud del relato, pues justifica la emancipación de los personajes —o de aquellas figuras que no llegan a alcanzar tal entidad narrativa pero que surgen en su conciencia—, así como el albedrío creativo o la introducción de situaciones y personajes fantásticos que se funden con elementos de la realidad cotidiana.⁸⁰

Años más tarde, Davis (2012, pp. 47-48) vuelve a hacer hincapié en el rol fundamental de «the author's or narrator's mind» en el desarrollo del espacio novelístico, pues la urbe literaria constituye el

—considerado el *alter ego* del propio Torrente y responsable de la división paratextual de la obra— en personaje que toma parte en la ficción, sin dejar de seguir ejerciendo la labor de autor que conlleva registrar por fechas el proceso de gestación de los hechos transcurridos en Villasanta.

⁸⁰ De modo genérico, Ponte (1994, p. 148) considera que la mayor parte de la narrativa de Torrente propende a la disquisición intelectual y a la imaginación en igual grado. En el caso concreto de *Fragmentos de Apocalipsis*, Ponte (1994, p. 282) considera que esta dimensión espacial de la conciencia del narrador dota a la novela de intriga y remite simbólicamente al laberinto donde se halla oculto el sarcófago de Esclaramunda.

fruto de la inventiva del protagonista, que la erige y la destruye verbalmente.

A la luz de estas observaciones, con el objetivo de dilucidar la conexión entre el espacio novelístico y la realidad extraliteraria, conviene concretar el alcance espacial de la imaginación del autor.

Por una parte, el autor ficticio advierte en la novela de que «Nada de lo que escribo ni de lo que he escrito tiene que ver con la realidad. Su espacio es mi imaginación» (Torrente, 1982, p. 13). Este carácter espacial de la imaginación aparece sugerido, de manera implícita, desde el fragmento inicial de la obra pues, de acuerdo con su testimonio, múltiples memorias ajenas han invadido su conciencia (Torrente, 1982, p. 9). No obstante, aunque el protagonista define su imaginación en términos de lugar, también subraya que «a lo mejor tampoco es un lugar y si esta palabra le conviene es en cuanto a metáfora. Quedemos, pues, en que es como un lugar extenso y limitado donde está todo aunque en imagen» (Torrente, 1982, p. 199). Es decir, el autor ficticio restringe la concepción de su imaginación a una dimensión espacial para explicitar el proceso de creación novelesca en su ficción. Con respecto a este procedimiento, es conveniente matizar que el protagonista pone de manifiesto la validez de la metáfora espacial como recurso para acceder a su capacidad creativa y describir su funcionamiento. Sin embargo, solo confiere a esta última entidad de lugar cuando procede a narrar el surgimiento de los espacios donde transcurre la obra.

En concreto, la configuración de la imaginación del autor ficticio como emplazamiento en *Fragments de Apocalipsis* se produce en dos ocasiones: al inicio de la obra, con la institución ficcional de Villasanta de la Estrella como espacio de la historia —a partir de la evocación de la torre Berengaria— y en el episodio correspondiente al diario de trabajo del dos de agosto, cuando, desde Villasanta de la Estrella, el escritor propone a su amante un viaje introspectivo para localizar al Supremo y ambos se adentran, a través de sus palabras, en una ciudad que se materializa como réplica de la primera.⁸¹ De este

⁸¹ En este sentido, el carácter metaliterario del relato va a trasladarse a la construcción espacial sobre la que se desarrolla pues, al aparecer descrita a imagen y semejanza de

modo, la concepción espacial de la capacidad de invención del autor ficticio se revela un recurso al servicio de la «variedad de espacios narrativos y de niveles de conciencia y puntos de vista» (Ponte, 1994, p. 188).

Por otra parte, la consideración de la imaginación del narrador como espacio prístino, en el cual se desarrolla la totalidad de la obra, queda descartada en tanto que la palabra ficticia no adquiere en todos los casos una dimensión de lugar. Al contrario, los fragmentos teóricos que constituyen las reflexiones sobre la problemática de la creación novelesca y que pertenecen igualmente a la imaginación del autor escapan a una concepción espacial —es el caso, por ejemplo, de las meditaciones sobre la cantidad de información novelística presentada a propósito de Lénutchka, una vez que el autor ficticio ha retirado al personaje de la ficción.⁸² Además, en términos generales, el propósito de teorizar sobre la índole ficcional del relato dentro de la propia obra pone de manifiesto que la función de la instancia narrativa no se limita a la presentación de hechos observados. Es el autor ficticio quien interviene en los acontecimientos —se define como oriundo creador de la ficción—, los somete a su voluntad —renunciando a la versión oficial de los hechos y transformando el referente de la catedral de Santiago en la catedral de Villasanta— o se sustrae de la potestad sobre los mismos, en virtud de su doble condición de narrador y de personaje —desconoce las acciones de Pablo y Juanucha después de haberlos situado en un bar. También muestra su percepción subjetiva e individual —cuando ve gallinas en el despacho de Samaniego o una sardina en la cabeza de don

Villasanta de la Estrella, la ciudad de la conciencia del autor se presenta en calidad de metaespacio.

⁸² De hecho, resulta posible aplicar al desenlace original de la obra la perspectiva carente de espacialidad propia de las reflexiones del autor ficticio, pues la desintegración del aparato lingüístico que erige la narración conlleva la «destrucción de sus componentes gramaticales» (Loureiro, 1990, p. 235) y entronca con el extrañamiento que, de acuerdo con Criado (1981, p. 84), generan las digresiones del autor. Es más, el hecho de que Torrente incluyese dicho fin como apéndice, al considerar la posibilidad de que no fuese comprendido por el lector, permite poner en cuestión la inmediatez del mismo a la hora de «dar cuerpo, de imaginar espacialmente, esas sílabas y fonemas en que se convierte Villasanta» (Loureiro, 1990, p. 235), aunque esta corporeización haya sido promovida metafóricamente a través de la personificación.

Procopio— y, en ocasiones, desempeña la función de impulsar la propia acción —por ejemplo, cuando, cerca del desenlace de la obra, busca a don Procopio para saber qué ha sucedido con los anarquistas. En contraste, la concepción espacial de la imaginación y la muestra de sus componentes figurativos conduciría a la mera descripción de las ideas novelescas, sin que el autor ficticio tomase partido en su configuración y desarrollo, aun habiendo sido concebidas por él. Es decir, la ordenación argumental y las constricciones racionalistas que se aplican a dicho material, como advierte Dotras (1994, p. 144), serían susceptibles de ser eludidas por el protagonista. No obstante, esta figura expone un proceso consciente de razonamiento que sirve para analizar las relaciones entre la idea de imaginación y de realidad en la literatura (Peñuelas, 1980-1981, p. 86). Mientras que el proyecto de novela del protagonista representaría la primera, el proceso de gestación de los elementos literarios —espacio, personajes y tiempo— extraídos de su intelecto y las referencias metaliterarias o consideraciones sobre la ontología del relato actuarían como componentes de la segunda.

No obstante, la totalidad de la narración comparte, en última instancia, el mismo carácter de ficción. Esto se debe a que el «poder tectónico, edificante» (Santiáñez, 1997, p. XLIV), como «propiedad intrínseca de la palabra fictiva» (Loureiro, 1990, p. 236), constituye también el principio constructivo de personajes, acciones o tiempo. En otras palabras, al margen de las ponderaciones sobre el proceso de escritura, el autor ficticio adjudica entidad física a los resultados del proceso imaginativo que lleva a cabo, tanto espacios —Villasanta de la Estrella y otros lugares elaborados a partir de la urbe que carecen de referente real—, como tiempo —el intervalo de mil años desde la constitución de Villasanta y el presente de postguerra franquista del relato— o de personajes —entre los que destacan sus heterónimos: Samaniego, el Supremo o la propia Lénutchka. De hecho, dota de la misma naturaleza acciones, como el viaje a la Isla de Mazaricos cabalgando la luz solar, o incluso objetos, por ejemplo, la invención del zurrón lleno de pasteles en esta excursión isleña. Por esta razón, no conviene llevar a cabo una generalización sobre el espacio de la imaginación en la novela. En este sentido, resulta más adecuado

considerar que el autor ficticio desarrolla en la narración una metáfora espacial para dar cuenta del desdoblamiento que resulta de intercalar fragmentos de creación novelística con su proceso compositivo, su análisis crítico y reflexiones sobre su estatuto ficcional.

En última instancia, la ficcionalización del proceso de creación en la novela, a través del cariz espacial que el autor ficticio imprime a su diégesis, remite a la naturaleza verbal de los materiales novelescos. De hecho, las diferentes líneas argumentales de la obra se gestan a partir de un lugar cuya configuración oracional simboliza esta esencia lingüística de la novela, a saber, el laberinto que oculta el sepulcro de Esclaramunda, tal como anota Loureiro (1990, p. 233).

En esta línea, cabe destacar que el desenlace primigenio de la novela no desemboca en la destrucción absoluta del espacio, pues la campana sigue sonando aún después de haber derruido los elementos gramaticales, de acuerdo con Loureiro (1990), a modo de exorcismo, ya que, dada su esencia literaria, «Villasanta existe con más permanencia que ninguna ciudad real y el poder de la narración —y más en su movimiento de destrucción— se limita a transformar ese espacio sin que pueda ser capaz de eliminarlo» (p. 237). En cualquier caso, las dos versiones sobre el final de la novela dan cuenta del derrumbe de la arquitectura particular de la ciudad, pero la extensión de terreno sobre la cual esta se erigía permanece como «una montaña deleznable» (Torrente, 1982, p. 396). Es más, a pesar de que el autor ficticio postula la evanescencia de Villasanta de la Estrella —«ni siquiera montaña, ni siquiera materia, ni siquiera ruina, porque si fuera algo sería una palabra, sería todo otra vez» (Torrente, 1982, p. 396)—, los restos a los que ha quedado reducido el espacio de la ciudad no son susceptibles de desaparecer. Esta sugerencia de que la ciudad se desvanezca a raíz de la desintegración de la palabra se demuestra inoperante cuando, a renglón seguido, el personaje de Felipe Segundo se levanta de entre sus cenizas. En la práctica, la desolación permanece, al igual que la figura del autor ficticio, ya que ambos comparten la misma condición verbal.

No obstante, la extinción del espacio viene determinada por el final que el autor ficticio impone a su discurso, aludiendo a su

personalidad y remitiendo de este modo al inicio de la obra —«Yo, por mi parte, empecé a interrogarme sobre mí mismo, y sólo encontré palabras como respuesta» (Torrente, 1982, p. 398)— para cerrar un ciclo narrativo de eterno retorno.

Por tanto, la palabra materializa un espacio ficcional que, dada su naturaleza, evoca un imaginario irrevocable, autónomo y autoreferencial en cuanto a sus límites, pues, tal como señala Ruiz (1997, p. 41)

la posibilidad de cierre del mundo de la hipótesis,
tan real como la misma tesis de la que surge; [...] mucho tiene que ver con la unidad total de la obra artística como regeneradora de su propia verdad. Ya que ninguna dimensión de lo real puede ser acallada

Torrente conjuga la capacidad evocadora de la palabra y el espacio para exteriorizar las técnicas de composición novelística, de manera que, en lugar de ofrecer una representación de la realidad en *Fragmentos de Apocalipsis*, cuestiona la relación entre esta y la literatura para trasladar al lector la naturaleza ficcional de la última. Por tanto, parece más adecuado considerar la metáfora sobre la espacialización de la conciencia en relación con el propósito del escritor, que pretende subrayar el carácter literario del proyecto entre manos. En concreto, Torrente conceptualiza, a través de la metáfora espacial, la problemática asociada a la autonomía de la ficción, que se convierte en la base argumental y organizativa de la obra. En dicho desarrollo tanto las palabras como el espacio constituyen un filtro aplicado a una realidad, en este caso el proceso de creación novelística, con el objetivo de concretar su recreación. De este modo, la concepción espacial de la imaginación del autor representa, al igual que el verbo, «una condición de conocimiento a la vez que un límite para acceder plenamente a esa realidad» (Santiáñez, 1997, pp. XIX-XX). Es decir, a través de este procedimiento, Torrente reivindica, tanto para el proceso de invención de la novela como para los diversos fragmentos de la narración —e incluso para materiales de otros proyectos literarios previos que el autor ficticio incorpora a su

creación—, la autonomía ficcional⁸³ derivada del «poder creador de la palabra», que opera como «la llave que abre paso al despliegue de la historia en el imaginario de la lectura» (Gil, 2003, p. 107).

A través de su creación, Torrente también pone en evidencia que «la palabra narrativa, al manifestarse, se compromete a sí misma y compromete al lector, testigo insobornable de las presencias que aquella necesariamente convoca» (Loureiro, 1990, p. 238). Con respecto a esta afirmación, es preciso poner de manifiesto que, en la novela, el autor ficticio alude de manera explícita a la existencia de la realidad externa y a su relación con la ficción —«Si con ciertas palabras intento configurar imágenes de hombres, es por seguir la costumbre, pero nadie lo tome en serio» (Torrente, 1982, p. 13). Es más, paradójicamente, reconoce la operatividad de los preceptos realistas con respecto a la representación mimética del mundo empírico, tal como advierte Balckwell (1985, pp. 144-145). En este sentido, la caracterización espacial de la imaginación implica la existencia de un «espacio primigenio» a partir del cual «se instalan los espacios novelísticos» (Loureiro, 1990, p. 236). De hecho, el espacio literario de Villasanta de la Estrella se erige a partir de la realidad extratextual de Santiago de Compostela y sus emplazamientos más representativos, que el autor ficticio altera, de forma deliberada o implícita, como muestra de su rechazo al realismo. Al erigir la urbe literaria de este modo, Torrente pone de manifiesto la capacidad del verbo para engendrar ficción, de tal modo que no facilita en la narración un mero reflejo del mundo exterior —Santiago de Compostela—, sino su (re)creación consolidada, la realidad literaria y autónoma de Villasanta de la Estrella. Ante dicha evidencia, Dotras (1994) observa que la imaginación del protagonista «es el lugar al que dice desplazarse —haciendo uso del viejo tópico del viaje o vuelo a mundos imaginarios—, creando así la impresión de que el escritor se pasea libremente por su propio espacio imaginativo» (p. 140).

⁸³ De acuerdo con G. Pérez (1986), se trata de un proceso característico de la novela autorreferencial y autoconsciente que se caracteriza por intentar «informar al lector, por todos los medios al alcance del autor, que lo que se está leyendo es ficción y no realidad» (p. 428).

En otras palabras, el espacio de la obra respondería a un nivel de abstracción superior al de la ciudad real y a partir de él se elaboran y confluyen las distintas tramas, por esta razón

cuando Villasanta cobra vida independiente se lleva las palabras con ella y Compostela queda reducida a poco más que un amasijo de sillares [...] *era Compostela antes de que Compostela hubiera comenzado a ser, o quizás después de que su larga y noble historia hubiera terminado de ser* (Sierra, 2004, p. 22)

En definitiva, el espacio ficcional se rige por un principio específico de creación, en función del cual «the narrator determines what has existence in this new fictional reality by whether he names or tells it, or suppresses it» (Blakwell, 1985, p. 145). En este proceso, las referencias a la realidad extraliteraria resultan ineludibles, pues el autor ficticio es consciente de que «must use outside reality as his ultimate point of reference, since neither he nor the reader can imagine anything out of the pure void» (Blakwell, 1985, p. 151). Al margen de la mayor o menor índole fantástica que los distintos elementos de la narración adquieran, el autor ficticio mantiene el anclaje con la realidad extraliteraria a lo largo de toda la obra si bien, «He does not though, have to copy external reality servilely. He can use it as his starting point rather than his goal» (Blakwell, 1985, p. 151).

Esta última apreciación, que atañe al grado de referencialidad o correlación entre espacio estratextual y ficcional, se revela un aspecto básico a la hora de explorar las posibilidades de un estudio cartográfico de *Fragmentos de Apocalipsis*. Por este motivo, resulta imprescindible traer a colación los postulados teóricos del propio Torrente sobre el proceso de creación y la autonomía de la obra literaria.

2.4.4 La teoría torrentina sobre la creación literaria. Los principios de credibilidad y realidad suficiente: el pacto ficcional y la referencialidad

La ficción narrada en *Fragmentos de Apocalipsis* se fundamenta en la exposición y ejemplificación de distintas reflexiones sobre los problemas que entraña la composición novelística. El autor ficticio aborda las dificultades específicas de este proceso en diferentes estadios, a saber, «la naturaleza de la realidad de donde proceden los materiales de la creación artística, el carácter y funcionamiento de la imaginación del autor, la función y el poder de la palabra o las actitudes e importancia del lector» (Loureiro, 1989, p. 142). Por consiguiente, resulta ineludible considerar la influencia que una serie de pautas lógicas, elaboradas en función del arbitrio de escritor y crítico literario del propio Torrente, ejerce sobre su actividad creativa.

En sus escritos teóricos, Torrente concibe la novela como una totalidad independiente sustentada en los principios de credibilidad y realidad suficiente. El primer presupuesto atañe al proceso de recepción de la obra, mientras que el segundo concierne a la ordenación de los materiales literarios.⁸⁴ La operatividad de ambos preceptos va a influir de manera directa en el proceso de gestación y validez del espacio en *Fragmentos de Apocalipsis*, acotando sus posibilidades de constitución como emplazamiento imaginario al margen de la realidad.

Por una parte, el principio de credibilidad concierne a la «necesidad que experimenta el lector de “tener por verdadero” lo que se narra o describe en tanto dura la lectura» (Torrente, 1975, p. 46). A través de esta premisa, Torrente hace referencia al pacto ficcional que se establece entre el autor —como emisor de la obra de creación— y el lector —como receptor del mensaje literario.

⁸⁴ A estos hay que añadir los principios de cohesión y congruencia, si bien su desarrollo teórico y aplicación a la obra sobrepasan los límites de este estudio, pues se refieren a las acciones de los personajes en el ámbito de la ficción, tal como señala Ruiz (1997, pp. 49-50).

En el prólogo de *Fragmentos de Apocalipsis*, Torrente (1982, pp. IV-VI) explicita unas pautas concretas del pacto ficcional para este texto: advierte de que su obra no es una novela al uso, sino un diario de trabajo en el que un escritor deja constancia de ciertas ideas y posibles formulaciones narrativas —sobre o a raíz de las primeras— para la elaboración de una novela. En la misma línea, el autor ficticio pone de manifiesto, desde el inicio de la narración, su propósito de escribir una novela «sin guardar las distancias» (Torrente, 1982, p. 12).

Esta premisa justifica la inserción en su relato del proceso de creación, incluyendo las vicisitudes derivadas de él, además de los escritos resultantes. De acuerdo con la concepción del pacto ficcional presentada, el principio de credibilidad afecta tanto a la plasmación de la realidad empírica en la obra, como a la correspondencia entre los elementos de la imaginación y su configuración narrativa en distintas fases de composición novelística. Todas estas variables se conjugan en clave espacial al inicio del relato, cuando el autor ficticio gesta su obra ficcional a raíz de la erección de Villasanta de la Estrella, una recreación metafísica, catastrófica y vetusta de la ciudad de Santiago de Compostela, que implica la fusión de su historia mítica, verídica e irreal.

A partir de esta construcción espacial se desarrolla el argumento de la obra, que obedece a la ficcionalización de distintas etapas de concepción y elaboración de una novela, de acuerdo con el objetivo torrentino de mostrar el componente verbal y creativo del proceso ficcional. El autor ficticio formula el proceso de invención, constitución y desestimación del relato ante el lector, que se convierte en «testigo» (Dotras, 1994, p. 132). Más aún, al justificar los distintos derroteros de la composición novelística y dar cuenta de su problematización, la novela requiere de su receptor «una reflexión crítica, porque críticos son el planteamiento y la exposición» (Criado, 1981, p. 83).

La fusión de la ficción con la descripción y el análisis crítico de la composición novelística convierte a *Fragmentos de Apocalipsis* en la primera obra sobre novelar centrada en la figura del lector, pues esta línea argumental amplía el rol del autor ficticio también al de lector,

dando lugar a «a circle of nearly absolute artistic self-indulgence» (Spires, 1984, p. 90). En realidad, tras configurar el escenario de la acción y aprovechando la reflexión sobre la función creadora de la palabra escrita en la literatura, tal como advierte J. Pérez (1988, pp. 169-70), el autor ficticio subvierte la estética y crítica de la recepción introduciendo al lector a su mismo nivel ficcional —«No te olvides de que eres un conjunto de palabras, lo mismo da tú que yo, si te desdoblas somos tú y yo, pero puedes también, a voluntad, ser tú o yo, sin otros límites que los gramaticales» (Torrente, 1982, p. 16). Esta inclusión del lector en la ficción y la equiparación de su naturaleza a la del narrador contraviene los postulados de Loureiro (1990) sobre la irrelevancia de situar al lector ante «el producto final o el proceso de elaboración», considerando que la obra no deja de constituir, en cualquier caso, «una ficción», que exige «siempre situarnos como si la creyéramos realidad» (p. 191). Al contrario, dicho enfoque entronca con el intento explícito de Torrente (1982) de «*romper el pacto, o por lo menos, despojarlo del rigor obligatorio*» (p. v). Esto se debe a que las revelaciones del autor ficticio sobre su propósito de registrar el proceso de composición novelístico junto con las referencias a la entidad del lector sirven para perseverar «mucho más en el proceso de creación que en el mundo creado» (Spang, 1991, p. 567). Esta perspectiva resulta fundamental para la recepción de la ficción, teniendo en cuenta que la lectura satisfactoria de la novela se basa en que «the reader's bringing a ready-made set of expectations against which to juxtapose Torrente's version» (Blakwell, 1989, p. 115). En efecto, en el momento de creación del espacio ficcional de la ciudad,⁸⁵ Torrente asume que el lector posee información no solo sobre la situación y el supuesto hallazgo de los restos del apóstol Santiago,

⁸⁵ Sobre este particular Gil (2003, p. 138) apunta la utilización de elementos cuya función puede ser la de señalar la inmersión en el proceso de invención —y más específicamente de creación de personajes— como el manto de niebla del que emerge la ciudad —y que precede a la salida de los personajes de la piñata—, pero también las llamas encendidas en la cabaña de la Isla de Mazaricos, ante las cuales el autor ficticio procede a continuar el proceso de composición de la novela —y evoca nuevos personajes. En la misma línea, Ruiz (1992, p. 112) destaca que el viento y la luz constituyen metáforas de la inspiración y el conocimiento para representar la «dynamis» estructuradora la obra literaria y del razonamiento carente de lógica que la sustenta.

sino también sobre el sesgo *oficial* de dichos datos, extraídos de la historiografía religiosa. A raíz de esta conjetura, fundamenta su propia versión con respecto a las reliquias sacras y, con base en ella, desarrolla el espacio que sustenta su narración. Por tanto, el escritor, obedeciendo la concepción del pacto ficcional establecida en el prólogo, muestra el proceso mediante el cual su narración se sitúa en una esfera espacial e histórica alternativa, a partir de las referencias alteradas al origen empírico de Santiago de Compostela, para que el lector conciba creíble dicha construcción verbal. Es decir, Torrente pretende el reconocimiento por parte del lector de la irrealidad de una historia que, sin embargo, acepta asumir como posible —«mientras dura la operación de leer, haz como si lo que lees fuera cierto» (Torrente, 1982, p. v).

Frente a la concepción tradicional del pacto narrativo entre escritor y lector, las indicaciones preliminares de Torrente presentan la novela como «un documento» en lugar de «un discurso ficcional» (Gil, 2003, p. 121). Por esta razón, el escritor apercibe al lector de que «Todo lo que te cuento en este libro es rigurosamente cierto: —*créelo*—» (Torrente, 1982, p. vi). De hecho, cuando el autor ficticio gesta Villasanta de la Estrella, poniendo de manifiesto ante el lector su relación con la historiografía de la ciudad real, contribuye a la percepción de la urbe como «organismo [...] vivo y [...] próximo», a pesar de tratarse de «una ciudad paralela, sin duda, pero *more real than the real thing*— a medida que discurren sus páginas» (Sierra, 2004, p. 20). Es más, este procedimiento obedece la intención del narrador de captar el interés del lector, «atraerlo y encerrarlo en el mundo que ha creado» y conseguir que «acepte sin cuestionamiento todo tipo de imposibilidades físicas» (Loureiro, 1990, p. 204).

No obstante, el pacto ficcional dejaría de funcionar si se produjese la ruptura del «system of logic established exclusively within the work», que estructura la realidad literaria determinando su verosimilitud, tal como señala Blakwell (1989, pp. 122-23). En este punto entra en juego la segunda convención desarrollada por Torrente sobre el proceso de creación novelística, el principio de realidad suficiente, que complementa al de credibilidad en tanto alude a

las condiciones estructurales mínimas que se exigen al objeto representando, para que pueda ser recibido «como si fuera real» y, por tanto, creíble. O, dicho de otra manera: un número de elementos dispuestos de tal forma que basten para que el lector pueda imaginarlos como reales, con la misma fuerza que lo real, aunque no correspondan a seres o acciones que existan objetivamente (Torrente, 1975, p. 46)

Este segundo presupuesto atañe a la ordenación del material novelesco, que debe propiciar la constitución de la obra literaria como creación autónoma regida por sus propias reglas de funcionamiento. Por tanto, es la configuración de los componentes de la narración la que constituye, en última instancia, un factor determinante para el establecimiento del pacto ficcional.

Con la intención de que el lector pueda asumir las directrices que van a regir la ficción novelística, el autor ficticio incorpora al relato la exposición de su proyecto de escribir una novela. En esta operación, el escritor recusa la versión historiográfica oficial sobre el descubrimiento de las reliquias del apóstol Santiago para dar lugar al marco espacial de su ficción. La exposición de este episodio responde a la finalidad de que el lector pueda considerar posibles los hechos, aún careciendo de su conocimiento directo o de pruebas de su certeza. Por tanto, a la hora de favorecer la credibilidad de la historia, la narración de la génesis novelística y la incorporación de la figura del lector a la ficción se revelan fundamentales, pues la primera facilita la asunción de las normas ficcionales impuestas por el autor ficticio, mientras que la segunda conmina a su aceptación por parte del lector —sin la cual la comprensión de la ficción es inviable.

En cualquier caso, el proceso de estructuración argumental y espacial descansa en la actuación del protagonista, de modo que se revela imprescindible su examen, recopilando los análisis de diversos estudiosos sobre esta cuestión en particular.

A propósito de dicha figura, Criado (1981, p. 83) destaca su faceta de creador consciente a la hora de administrar la capacidad de la palabra para erigir y dismantelar la narración y los mundos que la

sustentan. Según Criado (1981), el autor ficticio no procura «asentimiento implícito ni credibilidad» por parte de los receptores (p. 84). La especialista sustenta su postura en las justificaciones sobre la arbitrariedad del proceso creativo, que sirven para deshacer «la ilusión de realidad» (G. Pérez, 1986, p. 435), de acuerdo con el objetivo de llevar a cabo un proyecto literario «con las cartas a la vista [...] con la advertencia reiterada de que es una ficción verbal, y en modo alguno una historia verdadera ni siquiera verídica» (Torrente, 1982, p. 132).⁸⁶ Ahora bien, esta insistencia del narrador en el carácter ficticio de su obra entronca con la intención de alterar el concepto prototípico de pacto ficcional, tal como Torrente propugna en el prólogo. En concreto, Torrente apela a la credibilidad del lector con respecto al proceso compositivo a través de las interpelaciones del autor ficticio a sí mismo. Por esta razón, el protagonista procede, de manera sistemática, a cuestionarse el material novelesco «en su porqué y cómo [...] para explicar el proceso de la novela, o para valorar o enjuiciar el resultado» (Criado, 1981, p. 84). De hecho, ciertos procedimientos compositivos del autor ficticio, tales como el bosquejo de tramas particulares con sus posibles soluciones o la exposición de dudas sobre los derroteros ficcionales tomados, están orientados a implicar al lector, hasta convertir esta figura en «el segundo interlocutor del autor [...] al que explica y ante quien justifica su hacer» (Criado, 1981, p. 85).

Asimismo, la explicitación del proceso de composición novelística sirve para introducir al lector en el espacio de la novela, ya que la aceptación de los retos a los que se enfrenta el autor ficticio durante el desarrollo de su proyecto creativo exige, en última instancia, la asunción de la ficción derivada. Tal como aprecia G. Pérez (1989), esta figura continuamente «frustra al lector ingenuo llevándolo a un laberinto de callejones sin salida, forzándolo a interpretar, razonar, completar, en un esfuerzo por comprender el significado del texto y así chapotearse en una experiencia hermenéutica» (p. 59). En definitiva, el didactismo teórico e

⁸⁶ Como señala G. Pérez (1989, p. 59), este procedimiento equivale al «poner al desnudo» del formalismo ruso y sirve para evidenciar la renovación formal y estilística que lleva a cabo Torrente en la novela.

ilustrativo de las digresiones en torno a este proceso creativo no procura, como señala Criado (1981), llevar «al lector fuera del mundo de la ficción» y, en concreto, de la urbe villasantina, sino sumergirlo en ella con el tratamiento simultáneo de «una problemática de la novela» (p. 85).

Aunque sin referirse explícitamente a la figura del autor ficticio, Spang (1991) defiende que Torrente aborda la descripción del proceso imaginativo de gestación novelística «sin el filtro de la selección previa y de la elaboración artística», hasta el punto de que la obra se constituye como «una acumulación de ocurrencias inesperadas» (p. 559). No obstante, la consideración de este postulado a la luz del principio de realidad suficiente demuestra que las fases de la creación novelística —desarrolladas a través de las distintas tramas argumentales— responden, en realidad, a un trabajo previo «de elaboración consciente y artística», como termina reconociendo el propio Spang (1991, p. 559). En este sentido, la combinación de material provechoso y pertinente con propuestas aparentemente superfluas obedece a los criterios del pacto ficcional apuntados, favoreciendo la plausibilidad del ejercicio de creación novelística —y la problemática derivada de él— que Torrente desarrolla mediante la figura del autor ficticio.

Desde una perspectiva semejante, Ponte (1994, p. 148) subraya que Torrente asienta la ficción en la competencia narrativa del autor ficticio —es decir, en su perspectiva y grado de intervención respecto a la acción—, de tal manera que, a partir de unas «mínimas condiciones» de veracidad, puede transbordar al lector a la fantasía sin necesidad de que parangone la ficción con la realidad extranovelística. Por otra parte, Santiáñez (1997, pp. XXXIII-XXXIV, pp. XXIX-XXX) apunta, en un primer momento, que la personalidad escindida del narrador, con sus dificultades de retentiva y gnoseología, parece contribuir al distanciamiento entre la narración y el lector. Sin embargo, en última instancia, observa que esta caracterización justifica las declaraciones y conductas del protagonista, propiciando que el lector acepte la condición irreal de la narración e identifique sus componentes con los del mundo extranovelístico.

Estas dos últimas apreciaciones aluden al criterio de la referencialidad, según el cual el autor ficticio contribuye a que el lector acepte la ficción, reconociendo la entidad contrafactual del espacio de Villasanta de la Estrella, en virtud de su contraposición con la urbe empírica de Santiago de Compostela. Dicha estructuración del lugar, en la que se sustenta el proceso compositivo, supedita al lector a admitir como probable el mito de Esclaramunda y las demás historias relacionadas con Villasanta. De este modo, a pesar de la irrealidad del contenido, declarada de antemano, se mantiene la verosimilitud del relato.⁸⁷

En definitiva, tanto el principio de credibilidad como el principio de realidad suficiente determinan la operatividad del pacto ficcional en *Fragmentos de Apocalipsis*, pues el planteamiento de la composición ficticia, aunque verbal, impela al lector a asumir, de manera consciente, su impresión de realidad.

Torrente exige al lector la simulación de veracidad durante la lectura sin apelar a la homogeneidad entre materiales literarios y realidad. No obstante, la institución efectiva del espacio novelístico va a depender del proceso de recepción, condicionado, en primera instancia, por la posición adoptada por el lector y, en segundo lugar, por la referencialidad espacial, en calidad de única información común para lector y autor ficticio.

A la luz de esta evidencia, se debe llevar a cabo una revisión de las premisas que, en los diferentes estudios sobre la novela, enjuician la implicación del lector con respecto al proceso de recepción narrativa.

En primer lugar, Giménez (1981, pp. 83-84) apunta que, desde el inicio de la novela el lector queda imbuido en su anfibia atmósfera —realista y fantástica— para culminar el proceso de creación literaria, aceptando las justificaciones de los datos ficcionales. En la misma línea, Blakwell (1985) señala que «in spite of the constant reminders

⁸⁷ Sobre este particular, Suñen (1978) destaca la «delirante, sorprendente imaginación que, sin embargo, no dificulta en su acción continua la lectura de la novela» (p. 5).

that the novel is a mere verbal assemblage, the reader easily becomes engrossed in each narrative fragment» (p. 148).

En contraste, Aparicio (1986, p. 244) apunta, sobre este particular, que la autonomía literaria de la obra excluye al lector de la misma y dificulta su comprensión. De manera más comedida, G. Pérez (1986, p. 432; 1988, p. 423; 1989, p. 62) defiende que resulta arduo «al lector trascender la obra» —por ejemplo, ante la visión avícola del autor ficticio que don Justo Samaniego no comparte o ante las diferentes posibilidades argumentales que el narrador ofrece respecto a un mismo hecho. De este modo, a la hora de «transformar arte en realidad» (G. Pérez, 1986, p. 432; 1988, p. 423), el lector «se ve obligado a aceptar los fragmentos ofrecidos y su realidad subjetiva y relativa» (G. Pérez, 1988, p. 423; 1989, p. 62). Dada la imposibilidad de organizar las secciones en torno al argumento del apocalipsis para configurar una unidad suelta, G. Pérez (1986, p. 431; 1988, p. 424) descarta la posibilidad de que el lector contribuya a la creación e incide en la desorientación y la imposibilidad de captar la cambiante realidad literaria (G. Pérez, 1986, p. 432; 1988, p. 426).

En contraste, Loureiro (1990) sostiene que en esta obra Torrente pretende «demostrar que el lector tiende a olvidar el carácter ilusorio de la ficción a pesar de las repetidas advertencias [...] respecto a su naturaleza meramente verbal» (p. 234). El especialista sugiere, en principio, que la advertencia sobre el carácter ficticio de la narración puede funcionar mientras el narrador erige el espacio de la novela y sus personajes —es decir, hasta el inicio de la acción. No obstante, finalmente, el especialista arguye que la voz narrativa del autor ficticio, ya desde el inicio de la obra, facilita la recepción lectora al propiciar «una identificación que muestra ser consustancial con el mundo de la ficción» (Loureiro, 1990, p. 234).

Sobre este particular, Ruiz advierte las dificultades que conlleva para el lector la constitución del mundo novelesco. Dichos escollos derivan de la ficcionalización del proceso creativo, que se gesta a partir del antagonismo entre «la historia oficial de Santiago de Compostela» y la «verdad poética» de la ciudad imaginaria, fruto «de

la mezcla y la realidad simbólica del arte» (Ruiz, 1992, p. 114, p. 116).

Por su parte, Dotras (1994) subraya que la operatividad del principio de realidad suficiente garantiza la impresión de verdad de la ficción desarrollada en la novela y contribuye a hacer efectivo el principio de credibilidad, de manera que el lector «participa como co-creador en la ficción puesto que en su lectura crea una segunda ficción» (p. 166). En otras palabras, el lector está advocating no solo a recrear mentalmente el argumento novelesco desarrollado por el autor ficticio, fingiendo su realidad, sino también a sumergirse en sus entresijos, pues ambos comparten la misma perspectiva espacial de la ficción, que se define según el protagonista se introduce y actúa a través de ella. En su intento de subvertir las pautas tradicionales del pacto ficcional, Torrente procede a introducir, en boca del autor ficticio, múltiples alusiones al carácter ficticio de la narración, con el objetivo de provocar en el lector un distanciamiento respecto al texto. Por consiguiente, el lector debe adoptar una actitud activa, de manera que «sea consciente» del proceso de lectura y proceda a efectuar una «reflexión crítica sobre aspectos tan diversos como la propia creación literaria o su propia visión de la realidad» (Dotras, 1994, p. 167).

Desde una perspectiva opuesta, Santiáñez (1997, p. VII) considera que la composición y la estructura fraccionada de la obra, al servicio de la metaficción, no solo exige al lector denuedo a la hora de formarse una idea determinada de la realidad literaria descrita, sino también una continua rectificación de sus posibilidades. Santiáñez (1997, pp. XXIX-XXX) reconoce que el protagonista, al reafirmarse en la condición exclusivamente verbal de su propio ser y de su producción literaria en desarrollo, estorba al lector la constitución de relaciones entre los componentes de la narración y la realidad. Sin embargo, cabe señalar que este recurso autorreferencial no anula las correspondencias del mundo novelesco con el extratextual, en particular, las espaciales, que sirven de sustento a las actanciales. En otras palabras, los espacios representativos de Villasanta de la Estrella, erigidos a partir de las referencias implícitas del autor ficticio a sus trasuntos compostelanos, así como la deformación literaria que les aplica, sirven al propósito de invalidar la diferenciación entre una

reproducción lógica de su historia y la versión alternativa que ofrece el narrador. En la esta línea de razonamiento, Blakwell (1985) afirma que «the reader must enter the laberynthine structure of Fragments guided only by the narrator's words in his exploration of the novel's fictional reality» (p. 138).

Por último, Sierra (2004, pp. 25-26) considera que la construcción espacial de *Fragments de Apocalipsis* exige al lector o bien asumir las pautas establecidas por autor ficticio, aceptando la ciudad imaginada —a pesar de que con su destrucción se trunca el desarrollo de la novela—, o bien realizar la lectura sin sustraerse de la perspectiva de la ciudad real. En este último caso, el lector se enfrenta a la obra como mera realidad textual, pues no coopera con el autor ficticio en el proceso compositivo de Villasanta de la Estrella a partir de Santiago de Compostela. En cambio, la primera opción implica que el autor ficticio no se ciñe a ofrecer al lector una descripción de la ciudad, como preámbulo de la relación de unos hechos adscritos a ella de manera más o menos azarosa, sino que «comienza por obligarle a participar, desde el inicio de la novela, en la construcción de la ciudad imaginaria» (Sierra, 2004, p. 20). De este modo, Torrente consigue garantizar la verosimilitud y el pacto ficcional de su novela a costa de poner «al lector a trabajar desde sus primeras páginas», más en concreto, «lo obliga a participar en la construcción de Villasanta» (Sierra, 2004, p. 21). Del mismo modo, en el final de la novela el lector participa en la destrucción del espacio.

Ante estas perspectivas, resulta conveniente descartar el papel de mero observador o receptor que Torrente otorga al lector de *Fragments de Apocalipsis*, pues no resulta viable considerar que el escritor «mantiene a raya al lector» o «no hace nada para captarlo» (Giménez, 1984, pp. 124-25). Torrente informa al lector sobre el proceso histórico y religioso de institución de Santiago de Compostela antes de modificar dicho origen para crear su ciudad alternativa. De este modo, la aceptación del relato sobre el entierro de Esclaramunda y la fundación de la catedral, como primer escalafón del proceso de compositivo, va a constituir la única posibilidad del lector para comprender las distintas líneas argumentales de la novela. En consecuencia, la posibilidad de que el lector se sustraiga a las reglas

de construcción del espacio histórico ficcional queda descartada. Por tanto, la trama de *Fragmentos de Apocalipsis* no se limita a la exposición «por vía intelectual» de «una idea», si bien «tienden a deshumanizarse todos sus componentes con la disección del intelecto» (Giménez, 1984, pp. 124-25). Al contrario, este mecanismo sirve para materializar el funcionamiento del proceso abstracto de la imaginación humana a partir de los elementos de la realidad e involucrar al lector en la ficción.

Todas estas apreciaciones ponen de manifiesto que el autor ficticio, a través de su intervención subjetiva sobre la constitución del espacio novelístico y sus componentes, aspira a la participación del lector. Por su parte, este último, en un ejercicio de introspección, debe intervenir de manera simultánea en el proceso de estructuración del espacio de Villasanta de la Estrella para dotar a la narración de sentido completo.

En definitiva, a través de la capacidad evocadora del lenguaje y a partir de la realidad empírica, Torrente construye la ficción novelesca exclusiva de *Fragmentos de Apocalipsis* y el lector acepta la veracidad de la misma mientras lee.

Ahora bien, resulta adecuado aclarar que no existe la posibilidad de concebir como real la muestra de gestación narrativa desarrollada en *Fragmentos de Apocalipsis*. Con respecto a este particular, Spang es el primero en cuestionar la fiabilidad de las afirmaciones de Torrente cuando, en el prólogo de la obra, define su relato como una aproximación al proceso de gestación de una novela —«saber cómo funciona la cabeza de un escritor» (Torrente, 1982, p. XVII)— dado que se trata, ante todo, de «circunstancias novelísticas que inequívocamente son ficticias» (Spang, 1991, p. 559). Por esta razón, resulta más adecuado considerar que el proceso compositivo desarrollado en fragmentos, si bien puede basarse en la experiencia del propio Torrente, no deja de ser una elaboración ficcional cuyo contenido y alcance han sido previamente considerados por el escritor.

En otras palabras, aunque el autor ficticio presenta en el «Diario de trabajo» tanto las ponderaciones respecto al proceso de invención y composición de su novela —a modo testimonio— como fragmentos

de la misma en las «Narraciones», la formulación del pacto ficcional que Torrente incluye en el prólogo no debe ser interpretada de manera literal,⁸⁸ sino como muestra previa del motivo ficcional sobre el que va a fundamentar su novela,⁸⁹ tal como apunta Santiáñez (1997, p. IX). Es más, de acuerdo con la temática anunciada por el autor ficticio, *Fragmentos de Apocalipsis* en realidad «no es un *diario de trabajo*, sino una *novela de un diario de trabajo*, en el que el proceso de creación está ficcionalizado» (Gil, 2003, p. 122). Por tanto, el pacto ficcional opera según su concepción prototípica para la narración⁹⁰ pues, al ser definida por el autor ficticio como un registro del proceso compositivo, se presenta como «un juego a carta descubierta del autor, que debe ser aceptado [...] por parte del lector» (Giménez, 1984, p. 119).⁹¹

Con este último propósito, Torrente debe sustentar la ficción novelística en la referencialidad espacial, ya que constituye la perspectiva compartida entre sus pretensiones y la impresión del lector. Es decir, la efectividad de la recepción de la obra descansa en el vínculo ineludible entre el texto literario y el mundo empírico.

⁸⁸ En relación a esta cuestión, es preciso tener en cuenta las advertencias de Santiáñez (1997, p. IX) a cerca de la estrecha correspondencia establecida entre el «Diario de trabajo» del narrador de *Fragmentos de Apocalipsis* y *Los cuadernos de un vate vago*. Dicha vinculación surge del contenido de esta última sobre el proceso de gestación de *Fragmentos de Apocalipsis* y otras obras. De este modo, *Los cuadernos de un vate vago* representa el diario real, no ficcionalizado, donde el escritor explicita el proceso de gestación novelística y, en consecuencia, escapa a la consideración de novela u obra literaria.

⁸⁹ Con respecto a este particular, Dotras (1994, p. 133) y Santiáñez (1997, p. IX) subrayan la pertinencia de distinguir entre el intento frustrado de composición de una novela que lleva a cabo el autor ficticio y la novela torrentina, *Fragmentos de Apocalipsis*, que da cuenta de él.

⁹⁰ Ya en la sección inicial de la obra, el narrador protagonista procede a la descripción de su propia identidad a partir del desdoblamiento de la figura de Napoleón y de la comparación de su múltiple personalidad con los pseudónimos de Pessoa y Machado, de modo que la eficacia del pacto ficcional reside en la detentación de conocimientos previos, por parte del lector, sobre la realidad histórica y literaria de dichas personalidades. Es más, este juego comparativo se revela fundamental para comprender el despliegue de voces narrativas desarrollado en la novela y su funcionamiento.

⁹¹ Esta concepción del pacto ficcional entre el autor y el lector se corresponde también con la que proporciona Criado (1981, p. 83).

2.4.5 El concepto de realidad torrentina y la referencialidad imprescindible

El escritor debe asentar su obra de creación en elementos y fenómenos del mundo empírico —o, al menos, incluirlos— para garantizar su aceptación,⁹² pues como señala el propio Torrente (1975, p. 42)

la realidad, aun ausente del proceso de la escritura o de la lectura, sigue imponiendo ciertas condiciones. Las intuiciones más profundas del escritor y del lector, *id est*, las que hacen posible la lectura, proceden de la experiencia de lo real [...] la inteligibilidad de los objetos tiene a lo real como punto de referencia, y de lo real no hay escapatoria

⁹² Es necesario señalar que Torrente proporciona, tanto en *Fragmentos de Apocalipsis* como en *Cuadernos de un vate vago*, datos sobre las personalidades reales que constituyen el trasunto de algunos personajes novelescos. Son los casos de Pablo Bernárdez —«le había transferido la de mi amigo Cortés Brague, anarquista teórico y escritor dramático» (Torrente, 1982, p. 32)—, don Procopio —«El origen de su figura es [...] don Calixto, un clérigo torpón que fue mi profesor de Arqueología, pero muy mejorada (Torrente, 1982, p. 48)— o la madre Transfiguración —«esa monja que baja los fines de semana vivió en Madrid hace unos cuantos años, yo me enteré de su existencia y hazañas y con frecuencia la recuerdo» (Torrente, 1982, p. 49). Además, la figura del autor ficticio y narrador protagonista, miope y arterioesclerótico, constituye un trasunto del propio Torrente que «en la vida real [...] es yo mismo, pero en carne» (Torrente, 1982, p. 212). No obstante, en el caso de Pablo Bernárdez, esta la relación entre realidad y ficción se presenta «como la percepción *a posteriori* de la relación del mundo de la novela con el del autor» (Gil, 2003, p. 137). Esta apreciación se infiere de la actitud del autor ficticio, a quien «le produce extrañeza el procedimiento transformador [...] totalmente subjetivo» (Criado, 1981, p. 81). En cambio, en los demás casos «se muestra como una proyección consciente e intencional [...] de la realidad en la novela» (Gil, 2003, p. 137). Por tanto, en relación a la configuración de los personajes, una distinción estricta entre los componentes extraídos, por una parte, de la experiencia o realidad y, por otra, de la imaginación o ficción, no resulta efectiva en la práctica. Del mismo modo, en el transcurso de la trama novelesca el autor ficticio alude a un proyecto anterior del que afirma haber extraído la historia de Albina y Marcelo, el cual puede identificarse con el trasunto literario de *Campana y piedra*, que sirve de «*hipotexto* en la estructura de *palimpsesto*» de la obra e implica la disolución de las fronteras entre realidad e imaginación, pues se trata de una «base real de la invención» que «sale del imaginario literario del autor» (Gil, 2003, p. 139). Ante estos datos, es posible señalar que un análisis de la distinción entre realidad y ficción solo se va a revelar efectivo en su aplicación al espacio de la novela.

posible —a condición de que se entienda lo «real»
en toda su extensión incalculable, a condición de que
no se le reduzca a la empiria accesible a los sentidos

En función de este postulado, Torrente erige en *Fragmentos de Apocalipsis* un mundo literario autónomo que no se sustrae de la referencialidad, pues, para garantizar el funcionamiento del pacto ficcional, los diferentes elementos narrativos tienen su origen en la realidad material —como ocurre con el espacio, originado a partir de Santiago de Compostela. Por otra parte, estos componentes del relato están también sujetos a la realidad del proceso compositivo⁹³ —es el caso del planteamiento imaginativo y su desarrollo, de la verosimilitud narrativa o de la independencia de los personajes—, que se corresponde con la experiencia de Torrente como escritor y teórico literario (Loureiro, 1990, p. 202).

En otras palabras, el escritor extrae de la vorágine de su mundología los elementos que estructura en su ficción (Torrente, 1975a, p. 158). Por esta razón, «la obra de arte tiene una última referencia a la realidad, gracias a la que [...] es inteligible» (Ponte, 1994, p. 182).

Sin embargo, aunque el contenido novelístico procede de la experiencia personal de Torrente —y, por tanto, del mundo empírico—, la noción de realidad que formula el escritor sobrepasa, como señala Dotras (1994, p. 162), las limitaciones de lo extratextual que caracterizan la estética realista-naturalista:

Los defensores del realismo propugnan la realidad
como única materia literaria; porque, antes, han
procedido a una labor de acotación: lo real es esto y
esto; lo demás no es real. A mí, sin embargo, me
resulta bastante difícil discernir lo que es real de lo
que no es, porque no conozco nada que no sea real,

⁹³ Suñen (1978, p. 5) detecta en *Fragmentos de Apocalipsis* un predominio de la reflexión ficcional sobre el proceso creador, en menoscabo del análisis de las reglas que rigen la configuración imaginativa.

si bien entiendo que no todo lo que incide en mi conciencia es real de la misma manera (Torrente, 1986, p. 115)

Esta definición de realidad abarca la totalidad de la existencia, aunque dividida en diferentes esferas de significado, pues, como el escritor declara a Becerra (1990, p. 15): «materia [...] hechos sociales, personales, humanos [...] creaciones intelectuales, poéticas... [...] son infinitas esferas de lo real. Pero todo objeto pensable cabe dentro de una de estas esferas». En otras palabras, el concepto de realidad torrentino engloba verdad y fantasía, tal como observa Ponte (1994, p. 150, p. 159, p. 177).

De manera más precisa, según Dotras (1994, p. 155), la noción torrentina de fantasía, concebida como una condición esencial de la realidad, surge de combinar tres categorías en las que el escritor divide la ficción, a saber, histórica, mítica y novelesca. Esta clasificación, si bien no responde al criterio de la referencialidad o grado de correlación entre espacio real y ficcional —ya que atañe a la acción—, es aplicable a diferentes localizaciones en las que se desarrolla el argumento de *Fragmentos de Apocalipsis*. En particular, el autor ficticio alude a lugares históricos como el París de la Revolución francesa, recrea lugares míticos como la Cova do Rei Cintolo o la propia catedral de Santiago de Compostela y también erige espacios novelescos, entre los que destacan la ciudad de su conciencia.⁹⁴

En cualquier caso, la definición de realidad que apunta Torrente, fruto de la aplicación del intelectualismo y raciocinio a la creación novelística, facilita la coexistencia y transición de la veracidad a la fantasía, sin modificar la esencia de ambas (Ponte, 1994, pp. 148-49).

⁹⁴ Según señala Dotras (1994, p. 134), la caracterización de este espacio se corresponde con el de la isla de La Gorgona donde transcurre parte de la acción de *La isla de los jacintos cortados*. Sin embargo, en *Fragmentos de Apocalipsis*, Mazaricos constituye un espacio imaginario situado frente a la costa de Muxía y carece de las connotaciones míticas que adquiere en la posterior novela. De hecho, este lugar evade incluso el vínculo con la mitología religiosa, puesto que el dragón que se oculta en dicha isla es naturalmente benévolo y, por tanto, se opone a la criatura legendaria devoradora de humanos que derrota San Jorge.

En *Fragmentos de Apocalipsis*, esta premisa tiene que ver con el reconocimiento a la operatividad del mimetismo realista⁹⁵ y su rechazo por parte del autor ficticio, tanto de manera explícita — «Descarto, por supuesto, cualquier salida realista» (Torrente, 1982, p. 78)— como implícita —a través de las continuas referencias al carácter ficticio de la narración y a la capacidad creadora del verbo. Este afán antirrealista va a revelarse en la novela a través de la «manipulación de las técnicas realistas» o, más específicamente, erigiendo un «universo complejo» que se rige por «otras leyes» (Soldevila, 1980, p. 141, p. 143).

En concreto, a la hora de confeccionar el espacio novelístico, el autor ficticio procede, en primer lugar, a la recapitulación memorística de ideas propias —una bomba, una torre y unos anarquistas reunidos en ella. Por tanto, aunque porfía en destacar la capacidad de las palabras para captar y determinar imágenes, esta propiedad del verbo para instituir diferentes realidades está sujeta, en última instancia, al empirismo. En efecto, el conocimiento de Torrente sobre la ciudad de Santiago de Compostela y sus diferentes emplazamientos fundamenta las descripciones literarias que afectan al espacio. En su entrevista con Becerra (1990), el propio escritor reconoce que «las imágenes fundamentales de *Fragmentos* proceden de la experiencia» (p. 213). Particularmente, Torrente se refiere a las excavaciones abiertas en la catedral de Villasanta de la Estrella, que dejan al descubierto la entrada al laberinto donde se oculta el sepulcro de Esclaramunda — «yo he visto la Catedral [...] con el pavimento levantado, con los farolillos rojos marcando los sitios de peligro» (Becerra, 1990, p. 213).⁹⁶

⁹⁵ Más allá del marco ficcional de la narración, Blakwell (1985) señala, aludiendo a la trayectoria literaria del escritor, que «Torrente's rejection of these objective conventions became more vehement as he continued to explore the nature of fictional reality and how the novelistic creates it, both through his own fiction and through his activities as a literary critic» (p. 144).

⁹⁶ De manera general, Kohlrausch (2011, p. 3) apunta que los «mundos ficcionales» en los que se desarrolla la producción del autor, ya sean «reales, míticos o fantásticos» tienen su origen en la «experiencia y conocimiento personales» de Torrente, más allá de sus connotaciones ficcionales.

Del mismo modo, en el proceso de construcción de la urbe contrafactual, el autor ficticio alude de manera implícita a las características reales tanto de la torre Berenguela como del sepulcro del apóstol Santiago. Atendiendo a los presupuestos del pacto ficcional, en tanto no explicita las diferencias de estos dos elementos espaciales con respecto a la realidad, el lector asume que en el mundo narrativo constituyen una réplica de las construcciones existentes. Esta presentación inicial obedece al principio de credibilidad, pues, con el objetivo de desarrollar una ficción verosímil, el escritor remite a espacios reales antes de engendrar la urbe alternativa, esto es, evoca «imágenes que [...] producen la impresión de realidad en lo literario» (Ruiz, 1997, p. 48). Esta premisa opera mientras el protagonista alude a dichos emplazamientos como constituyentes de un nivel de ficción inicial y mimético, a partir del cual desarrolla y explora el espacio geográfico contrafactual de Villasanta de la Estrella —así como los demás lugares a los que conduce. Por consiguiente, los componentes fantásticos de la obra literaria proceden en última instancia de la realidad, que forma parte del proceso de creación literaria y, de manera específica, se presenta como estadio preliminar para la elaboración del proyecto novelístico a cargo del autor ficticio.

En este punto, el promulgado alejamiento del realismo exige instaurar un nuevo tipo de relación entre el mundo extraliterario y la ficción. Dicho maridaje se consolida, tal como aprecia Blakwell (1985, p. 157), a partir del principio de realidad suficiente o sucesión coherente de ideas novelísticas, más allá de su correlación con la realidad empírica. Del mismo modo, Loureiro defiende que, en la transformación del espacio real de Santiago de Compostela a la ciudad literaria de Villasanta, «el principio del mimetismo deja así paso al de la realidad suficiente» (Loureiro, 1989, p. 146).

En efecto, el propio autor ficticio pone de manifiesto que sus recuerdos constituyen los componentes de la realidad que sirven de base a la composición novelística, en consecuencia, esta última queda reducida a un proceso de estructuración —«Se me organiza una barahúnda de recuerdos, un rápido proceso combinatorio y de él sale establecida la relación» (Torrente, 1982, p. 27)— que, sin embargo, da lugar a imágenes originales.

Más específicamente, Loureiro (1989) observa cómo el autor ficticio traspasa los estreñimientos del mundo tangible, en virtud de «estructurar y manipular lo que cuenta», dado que el principio de realidad suficiente «se puede aplicar a todo tipo de materiales incluidos en una novela [...] desde lo más aparentemente real a lo más desafortadamente fantástico» (pp. 146-47).

Con respecto a este particular, Ponte (1994, pp. 190-94) advierte cómo, a la hora de desarrollar sus ficciones, Torrente conjunta y estructura a voluntad materiales de su experiencia intelectual y vital —ampliamente gallega esta última—, en la cual tienen cabida las tradiciones orales y escritas. En concreto, el especialista subraya que, en ocasiones, estos contenidos son manipulados por el escritor antes de pasar a formar parte de su producción literaria. Sin embargo, en el caso de *Fragmentos de Apocalipsis*, las pautas del pacto ficcional prologado exigen que el autor ficticio exponga ante el lector la alteración del mito apostólico, pues dicho episodio justifica el salto de la mera recreación del mundo empírico a un espacio literario autónomo —que no escapa a la referencialidad del primero—, a partir del cual se desarrollan los demás elementos de la narración.

En función de estos datos, Dotras (1994, pp. 163-64) aprecia que Torrente configura la realidad literaria con materiales de su imaginación procedentes de su mundología, evitando el establecimiento de la ficción como réplica del mundo exterior mediante su disposición.

De manera más precisa, el propio Torrente (1985, pp. 128-29) defiende que en el acto de escritura entran en juego, por una parte, la memoria, que implica la réplica de la realidad tal como ha sido percibida por el escritor y, por otra parte, la imaginación, que conlleva la remodelación de los componentes de la experiencia. La aplicación de ambas variables al proceso de creación conduce a que los hechos narrados resulten o bien realistas, o bien imposibles en la existencia.

Por tanto, la experiencia basada en la realidad constituye la fuente de los materiales de la imaginación que, en virtud de esta capacidad, son remodelados o combinados dando lugar a elementos fantásticos (Loureiro, 1990, p. 198). En este sentido, la funcionalidad de la

imaginación es la de «ensanchadora de lo real» (Ruiz, 1997, p. 48). En particular, el espacio imaginado de Villasanta de la Estrella «permite al narrador desarrollar su peculiar mitología fantástica» (Amorós, 1978, p. 138) —basada en la venganza del rey vikingo Olaf Olafson, a raíz de su derrota en la lucha por la posesión de Esclaramunda Bendaña. En otras palabras, es el proceso de erección de Villasanta, el que justifica la modificación de la leyenda sobre los restos del apóstol Santiago. Torrente imagina una historia de amor prohibido, cuyos antecedentes pueden ser rastreados en la historia literaria real —en concreto en las composiciones líricas medievales de amor cortés—, así como en las invasiones vikingas, de manera que prolonga esta historia de la región de Escandinavia hasta el siglo XX. Por consiguiente, a partir de un espacio y un tiempo realistas, el escritor procede a la creación explícita de «un espacio imaginario-fantástico que se incluye dentro del primero y en el que se rompe con el orden convencionalmente cronológico» (Dotras, 1994, p. 164).

Tras el anclaje inicial en la realidad histórica y espacial de Santiago de Compostela, Torrente procede a dotar de componentes fantásticos su mundo literario incidiendo en «la validez y casi la consistencia de los objetos y las realidades ficticias a la vez que se regocija en su libertad creadora» (Spang, 1991, p. 567). Tal como señala Ruiz (1992, p. 115), el proceso imaginativo presenta una evolución ascendente: la erección de la ciudad en virtud del poder evocador del verbo se desarrolla a partir de la realidad de Santiago de Compostela y la historia particular de su fundación, hasta culminar en el espacio imaginario de Villasanta de la Estrella con sus crónicas particulares. Del mismo modo, Dotras (1994, p. 132, p. 138) advierte que el protagonista organiza las referencias espaciales a la torre y al sepulcro compostelanos, antes de materializar verbalmente el espacio novelístico, para después introducir en él a los personajes y proponer, por último, diversas tramas argumentales que los incluyan.

De este modo, siguiendo unas reglas de configuración lógicas, Torrente consigue constituir un mundo novelesco autónomo sin que se produzca un rechazo de «toda referencia al mundo de la realidad» o «de todo criterio [...] de verosimilitud» (Amorós, 1978, p. 137). Al contrario, Torrente ajusta su ficción a ambas variables, por más que,

«Al ser inconmensurables los mundos de la realidad y la ficción, no puede pedirse a ésta que imite exactamente a aquélla» (Loureiro, 1989, p. 146).

En *Fragmentos de Apocalipsis* tiene lugar la interposición de ambos planos, realidad empírica y ficción. Con respecto al espacio, este amalgama opera de la forma siguiente: el autor ficticio, a la hora de erigir Villasanta de la Estrella, procede a la alteración literaria de la orografía, toponimia e historia de Santiago de Compostela, pero sin evadir sus coordenadas reales. Es más, la correspondencia geográfica entre Villasanta de la Estrella y Santiago de Compostela no solo se instituye a partir de los principales monumentos de la ciudad real, esto es, a nivel local. En una escala mundial, la urbe también constituye el de punto de referencia de otros lugares situados más allá de sus fronteras: ciudades, países y continentes cuyos trasuntos poseen ubicaciones geográficas concretas. De este modo, a partir del vínculo que se establece entre Villasanta de la Estrella y dichos lugares — desde las localidades gallegas de Catoira, Muxía, Ferrol o Pontevedra, hasta los continentes americano o africano—, resulta posible determinar sus coordenadas.

Por otra parte, el dualismo realidad y ficción abarca desde los espacios particulares y bien precisados como la catedral villasantina —con un laberinto subterráneo que, a partir del sepulcro de Esclaramunda, se prolonga de manera ilimitada en túneles y catacumbas—, hasta la ciudad en su conjunto. De manera general, Villasanta de la Estrella se erige como un espacio variable e indefinido en cuanto a sus límites y ubicaciones constitutivas. Con respecto a sus fronteras, destaca el hecho de que la urbe sirve de vía de acceso a nuevos lugares, como el paraíso dictatorial caribeño o la ciudad que encarna la conciencia del protagonista. En cuanto a los espacios villasantinos, se generan, despliegan y transforman en función de la experimentación compositiva o de las necesidades temáticas del autor ficticio. Este es el caso, entre otros, del jardín recreado por el protagonista para ambientar la despedida de Lénutchka, después de leer la última secuencia profética de Samaniego.

Además, es posible apreciar una gradación del factor imaginario entre los espacios accesibles a través de la ciudad y los emplazamientos específicos situados en ella, de acuerdo con sus características inherentes. Los segundos presentan un mayor grado de congruencia con la realidad empírica. Así, por ejemplo, el claustro catedralicio donde tiene lugar la entrevista del autor ficticio con don Procopio, a pesar de haber sido erigido por el primero momentos antes, presenta el estilo arquitectónico románico del monumento real y los sucesos acontecidos en él respetan las leyes físicas. En cambio, el componente de irrealidad aumenta fuera de Villasanta, en los lugares a los que se accede a través de la ciudad, como demuestra el viaje del protagonista con su amante a la Isla de Mazaricos, espacio cuyas características arquitectónicas y orográficas, junto con una población corporalmente escindida, desbordan en gran medida la realidad y a donde los amantes llegan surcando la luz del sol.

En última instancia, es conveniente apuntar que los emplazamientos situados más allá de Villasanta y a los que no se accede a través de ella escapan a la caracterización fantástica del autor ficticio.

En definitiva, la alteración ficcional del espacio se centra, por una parte, en Villasanta de la Estrella y las localizaciones específicas que la componen y, por otra parte, en aquellos lugares a los que el narrador accede desde esta ciudad, a los que corresponde el grado más elevado de abstracción espacial. De este modo, el protagonista traza una ciudad únicamente concebible en la literatura, ya que «se metamorfosea continuamente» para «favorecer la transición entre distintos niveles de realidad» (G. Pérez, 1986, p. 430; 1988, pp. 424-25; 1989, pp. 61-62).

Por último, resulta adecuado señalar que este amalgama de realidad y ficción opera, a su vez, en dos planos diegéticos: en primer lugar, se produce la institución del espacio literario de Villasanta de la Estrella por parte del autor ficticio y, en segundo lugar, don Justo amplía este plano ficcional. La narración del protagonista funciona

como impulsora de la historia del bibliotecario, que avanza en función de la primera.⁹⁷

En cualquier caso, el vínculo entre el mundo ficticio de la novela y el extranovelesco se mantiene hasta final de la obra, pues tras la destrucción de la ciudad de Villasanta el personaje de Felipe Segundo, que sobrevive al debacle junto con el narrador protagonista, informa de su pretensión de dirigirse a la ciudad real de «La Coruña», esto es, «hecha de madera y cristal, no de palabras» (Torrente, 1982, p. 397). Dicha observación remite, en última instancia, a la esencia dicotómica de Villasanta de la Estrella como ciudad imaginaria asentada en la realidad.⁹⁸

En resumen, sin renegar del estatuto ontológico de la ficción, al ceñir su ficción a los principios de credibilidad y realidad suficiente, Torrente reconoce la correlación de tipo simbólico-lingüístico que establece en su obra entre literatura y realidad. Por tanto, el proceso de creación novelística que ficcionaliza en *Fragments de Apocalipsis*, con pretendido carácter ejemplarizante, permite descartar la perspectiva estructuralista sobre la autodeterminación del lenguaje que

⁹⁷ De acuerdo con Ruiz (1992, p. 114), el final de la obra viene determinado por el rechazo que el autor ficticio experimenta hacia su congruencia dialéctica, razón por la cual acepta el final apocalíptico postulado por don Justo.

⁹⁸ A partir del final apocalíptico recogido en la segunda edición de la obra en apéndice, Sierra (2004) identifica los restos de la ciudad literaria con Santiago de Compostela, en concreto, incide en que el desenlace de la obra «nos devuelve a la realidad» (p. 26). De acuerdo con Sierra (2004, p. 22, p. 25), una vez destruida Villasanta de la Estrella, la alusión a la ciudad de La Coruña por parte del autor ficticio confirma la disolución de su historia en su trasunto extratextual. Esta equiparación resulta posible teniendo en cuenta que, tras derrumbarse el ensamblaje de palabras del autor ficticio erigido al inicio de la novela y mediante el cual transforma la referencia a la ciudad real en Villasanta, se produciría la restitución de la versión mimética literaria de Santiago de Compostela, si bien la permanencia de la ciudad literaria queda garantizada mediante la palabra escrita. No obstante, es necesario puntualizar que el proceso de reconversión de Villasanta en Santiago de Compostela no llega a desarrollarse de manera explícita, como sucede — aunque en orden inverso — al inicio de la novela. Más bien, la correlación entre el final de la novela y el mundo empírico viene dada por la destrucción del espacio y, en consecuencia, como apunta J. Pérez (1984), «the stage is cleared at the end in a way reminiscent of the collapse of a house of cards, leaving the scene as bare as before the novelist-narrator began his creation» (p. 242). En este sentido, el retorno a la realidad extratextual tiene que ver con que «Once the reader finishes the book, the reader too will begin to think of other things» (Blakwell, 1985, p. 157).

evade la referencialidad.⁹⁹ Frente a las concepciones miméticas y estructuralistas de la ficción, el estudio espacial de *Fragmentos de Apocalipsis* entronca con aquellas interpretaciones, acordes a los postulados torrentinos sobre la creación novelística, que defienden el carácter parcialmente referencial del lugar en la literatura.

Esta combinación de realidad e invención aplicada al espacio garantiza la operatividad del pacto ficcional, que se mantiene aunque los lugares —y demás elementos del mundo literario— adquieran connotaciones fantásticas. Conforme a esta convención, es preciso puntualizar, en primer lugar, que el lector tiende a establecer la relación entre espacio literario y extratextual cuando es posible (Piatti, 2008, pp. 28-29). En segundo lugar, cabe apuntar que el lector configura las referencias al mundo exterior de manera intrasubjetiva. De este modo, «The landscape of a particular region is really there, with its hills, towns, roads, rivers, paths, its particular forms of [...] building, its special local customs. That culture is rooted in the earth. Its landscape may be visited, photographed, mapped» (Miller, 1995, p. 19).

En otras palabras, *Fragmentos de Apocalipsis* ejemplifica el tipo de narración que, como observa Ungern-Sternberg (2003, p. 880), recrea espacios concebidos como aptos sucedáneos de la realidad, sin estar ligados a ella de manera tajante.¹⁰⁰ Esto se debe a que un texto literario puede constituirse transponiendo un espacio real que opera como fundamento consistente, en virtud de su cariz material, de dicha alteración (Miller, 1995, p. 19). En consecuencia, Villasanta de la Estrella no constituye la simple encarnación ficticia de Santiago de Compostela como escenario literario fruto de un alarde de exhibición

⁹⁹ Basten para resumir este enfoque las consideraciones de Iser o Fluck. Iser (1996, p. 667) defiende que el espacio textual, al ser el resultado de un ejercicio de simulación, no tiene equivalente en el mundo empírico. De modo semejante, Fluck (1997, p. 12) argumenta que el espacio ficcional implica una relación entre la realidad material y los presupuestos inefables de la fantasía, por tanto, el espacio ficcional, como producto de la imaginación, representa una diferenciación concreta respecto a la realidad y cualquier correlación queda excluida.

¹⁰⁰ Ungern-Sternberg (2003, p. 878) elabora el concepto de «hiperespacio de la literatura», cuya configuración se basa en leyes geográficas y también propias.

histórica, sino que, a raíz de la desmitificación de la leyenda religiosa sobre su fundación, el autor logra «dibujar un paisaje narrativo tan inequívocamente torrentino como compostelano» (Sierra, 2004, p. 20)

De acuerdo con estas consideraciones, resulta apropiado analizar las especificidades del espacio desarrollado por Torrente en *Fragmentos de Apocalipsis* atendiendo a la relación establecida entre sus características ficcionales y reales en cada caso particular.

2.4.6 Un estudio de *Fragmentos de Apocalipsis* desde los postulados de la cartografía literaria

En *Fragmentos de Apocalipsis*, la construcción espacial que lleva a cabo el escritor a partir de la realidad constituye un proceso imprescindible para la interpretación de la novela, ya que concentra las claves y las implicaciones del proceso de creación novelística. Sin embargo, ningún análisis sobre el espacio de esta obra explora los mecanismos de elaboración y desarrollo de sus escenarios desde el punto de vista de su naturaleza contrafactual.

La cartografía literaria favorece esta perspectiva de estudio, ya que explora la correspondencia entre los espacios recreados en la ficción y sus potenciales referentes empíricos, facilitando el análisis de su interacción en la literatura. Esta disciplina tiene su razón de ser en la recreación del espacio (Osterhammel, 1998, p. 374). Dicha concepción se basa en el factor de la referencialidad y su problemática asociada, pues, como apunta Piatti (2008, pp. 24-25), los espacios ficcionales pueden configurarse como una réplica fiel del espacio real, de modo que la concepción geográfica predomina sobre la ficcional, pero también pueden constituir emplazamientos ignotos o imaginarios. Según la especialista, estos últimos pueden influir sobre la concepción del espacio empírico, de forma que la ficción llega a condicionar la percepción geográfica. Es decir, se trata de una transferencia de doble sentido, ya que, en términos de Doležel (1998) «[I]n one direction, in constructing fictional worlds, the poetic imagination Works with “material” drawn from actuality; in the opposite direction, fictional

constructs deeply influence our imaging and understanding of reality» (p. x).

La cartografía literaria postula de forma predominante una perspectiva de análisis cuyo objeto de estudio constituye un espacio ficcional producido a partir de la realidad, aun pudiendo desbordar dicho espacio la mera equivalencia geográfica real al entrar en juego la invención (Piatti, 2008, pp. 31-32). Con respecto a este particular, Piatti (2008, pp. 31-32, p. 63) subraya la necesidad de que las cartografías literarias no se constriñan a la geografía real, puesto que deben dar cuenta de la especificidad de la ficción.

No obstante, en este punto, conviene señalar que el enfoque de la cartografía literaria sirve para explorar la relación entre la geografía ficcional y la real. De hecho, la perspectiva crítica de estudio de esta disciplina se basa en analizar las peculiaridades de la relación referencial entre ambas.

Como se ajusta al concepto de ficción espacial, la novela estudiada presenta una dimensión del lugar que, salvo en algunos casos —como el de la ciudad de la conciencia del autor ficticio—, puede relacionarse de diversos modos con la realidad empírica, si bien se atiene a una categoría diferente a la de esta última. Esto se debe a que en ella tiene lugar:

die Verwandlung der Welt in Sprache. Was wir als Herkunftsorte der Texte annehmen, die wir lesen [...], sind Orte auf einer halb realen, halb aber imaginären Landkarte. Auch wo ihre Namen identisch sind mit denen, die wir Topographic kennen, gehören sie einer anderen Welt an (Detering, 2001, p. 9)

Por esta razón, la exploración del vínculo establecido en la obra entre los espacios narrativos y la realidad geográfica que designan resulta imprescindible para desentrañar el funcionamiento de texto literario y localizaciones espaciales (Piatti, 2008, p. 23).

A la luz de estas reflexiones, es conveniente apuntar las particularidades de la metodología cartográfica aplicada a la literatura antes de abordar el proceso de análisis de *Fragmentos de Apocalipsis* bajo dichos presupuestos.



3 FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS DESDE LA CARTOGRAFÍA LITERARIA

Con el objetivo de proceder al análisis de la función y configuración del espacio en la novela *Fragmentos de Apocalipsis* se ofrece una definición de la cartografía literaria como método de estudio del espacio en los textos ficcionales. Primeramente, describiremos el alcance y las herramientas de investigación características de esta disciplina que sirve al propósito de examinar las particularidades de los lugares literarios. Del mismo modo, se explorarán los tipos de vínculos establecidos entre cartografía y textos ficcionales. A tenor de estas relaciones, desarrollamos la diferencia entre dos clases de mapas que pueden acompañar a los textos literarios y, con base en ella, procederemos a una aproximación a la consolidación de la disciplina a lo largo de su historia. Asimismo, se pondrá de manifiesto la problemática que conlleva el desarrollo de cartografías literarias dada su relación con la geografía empírica. Por último, explicamos las características específicas de los mapas elaborados a propósito del estudio del espacio contrafactual de la novela y sus singularidades.

3.1 LA CARTOGRAFÍA LITERARIA: DEFINICIÓN Y METODOLOGÍA

El estudio del espacio contrafactual gestado en *Fragmentos de Apocalipsis* resulta un desafío de los enfoques más habituales de la geografía literaria en general y de la cartografía literaria en particular.¹⁰¹ Pero, al mismo tiempo, pueden ser de ayuda inestimable

¹⁰¹ El desarrollo de esta disciplina surge a raíz del cambio de paradigma de estudio, que deja de orbitar en torno al tiempo para hacerlo alrededor del espacio, pues como subrayaba, hace casi treinta años, Fischer-Lichte (1990) «Across the many different theoretical approaches, recent years have seen a shift in focus from a poetological reflection oriented towards categories of time to an approach which tends to give precedence to categories of

para profundizar en las características de esta clase de elaboraciones espaciales. La cartografía espacial permite analizar el espacio literario a partir de representaciones gráficas de regiones terrestres en escala reducida, incluyendo diferentes datos asociados a las mismas.

Dentro de los estudios de geografía literaria,¹⁰² la cartografía literaria constituye la subdisciplina que, a partir del mapeo del contenido o de información concreta de un texto o un conjunto de textos relacionados entre sí, permite llevar a cabo análisis de tipo estadístico, cuantitativo y cualitativo (Piatti y Hurni, 2011, p. 220). Dichos estudios están orientados a proporcionar una mayor comprensión de la ficción en general y del espacio literario en

space» (p. 15). Esta concepción, catalogada de «topographical turn» por Weigel (2002, p. 158) implica, desde una perspectiva crítica, la consideración de los espacios literarios como elementos concretos e identificables geográficamente, en lugar de meros *topoi*. A partir de ella, tiene lugar un giro hacia la construcción cultural del espacio literario en detrimento del análisis estructuralista de su representación (Nünning, 2004, p. 559).

¹⁰² Sobrepasa los límites de este estudio llevar a cabo una panorámica sobre la gestación y desarrollo de la geografía literaria como disciplina. A modo de recopilación sumarísima baste mencionar, siguiendo a Piatti (2008, pp. 67-68), que los términos «Literaturgeographie», «Literary Geography» y «géographie littéraire» surgen a principios del siglo XX en los territorios de habla germana, inglesa y francesa respectivamente. Dichas denominaciones designaban originariamente la integración de una metodología geográfica a los estudios de Teoría de la Literatura para contrastar conceptos antropológicos o psicoanalíticos aplicados al análisis literario. Posteriormente, la geografía literaria se consolida como ciencia al servicio del análisis sistemático de la Historia de la Literatura a partir de su división en dos vertientes: por una parte, la que tiene como propósito coleccionar las características regionales de la producción literaria de distintos territorios a partir del lugar de nacimiento, residencial o laboral de los escritores y, por otra parte, la que se dedica al estudio de los territorios reales trasladados a la literatura y los espacios de la ficción —o creaciones autorales sin un trasunto real específico. Ahora bien, en la práctica, el espacio vivencial de los autores constituye normalmente el espacio narrativo de sus ficciones, razón por la cual no puede llevarse a cabo una separación tajante entre ambas tendencias analíticas. Por último, cabe señalar que la designación «geografía literaria» aglutina tanto perspectivas académicas como divulgativas, turísticas y didácticas —como guías de viaje o monografías de paisajes literarios, por ejemplo— que, en ocasiones, proporcionan innovadoras percepciones de la relación entre el contexto geográfico y las obras literarias. En cualquier caso, esta situación heterogénea dificulta —e incluso imposibilita— la delimitación estricta de unas líneas de investigación determinadas, marcadas por una serie de reglas que garanticen un alto nivel cualitativo y metodológico de análisis en la disciplina, si bien al heterogéneo trasfondo de las mismas subyace la evaluación crítica de los distintos enfoques. Para un panorama general, puede consultarse Collot, M. (2014).

particular.¹⁰³ De este modo, la cartografía literaria ofrece la posibilidad de estudiar aspectos muy diversos relacionados con las obras ficcionales y el espacio —por ejemplo, el lugar publicación de una o varias obras determinadas o, incluso, los emplazamientos correspondientes a la biografía de autores concretos. No obstante, el análisis de *Fragmentos de Apocalipsis* a partir del desarrollo de un espacio contrafactual, conforme a la hipótesis formulada, tiene que ver con la concepción de la cartografía literaria como disciplina al servicio del mapeo de los mundos de ficción y sus particularidades específicas.

Es en el ámbito de estudio relativo a la lógica del espacio ficcional donde entran en juego estos mapas, pues se trata de herramientas que sirven al propósito de representar y examinar la geografía específica de la literatura en función de la dialéctica del relato ficcional, como han señalado Piatti, Bär, Reuschel, Hurni y Cartwright (2009, p. 184). En cualquier caso, el mapeo de los datos espaciales extraídos bien de una obra literaria, bien de un conjunto de textos ficcionales, se concibe como una herramienta de análisis que facilita vías alternativas de interpretación para extraer conclusiones inéditas sobre la producción, constitución, transformación y función de los espacios literarios.

En definitiva, el objetivo último de la cartografía literaria es proporcionar un nuevo enfoque para el estudio de los espacios ficcionales.

¹⁰³ Ambos investigadores conciben esta disciplina como un enfoque posible dentro del ámbito de estudio más amplio de la geografía literaria, ya que se caracteriza por utilizar símbolos cartográficos para la representación de los elementos espaciales de las obras de ficción y, por tanto, proporciona una perspectiva específica de análisis de la literatura. No obstante, esta relación de dependencia resulta cuestionable en la práctica, pues las aproximaciones a los textos realizadas a partir de su representación cartográfica pueden dar lugar a análisis del espacio ficcional desde las diferentes perspectivas que abarca la geografía literaria y viceversa. Contribuyen a reforzar esta última premisa las reflexiones de Ljunberg (2003, pp. 160-61) sobre la performatividad de los mapas, esto es, la posibilidad de visibilizar a través de representaciones cartográficas dimensiones espaciales que resultan imperceptibles directamente. En la misma línea se insertan las afirmaciones de Muehrcke y Muehrcke (1974, p. 323), para quienes los mapas constituyen «a paradox in that physically it is mere marks on sheets of paper, yet visually it brings to mind a multidimensional world, containing objects and even emotions not perceived directly on the piece of paper».

3.2 LA ESPECIFICIDAD DE LA CARTOGRAFÍA LITERARIA: *CARTOGRAFIABILIDAD Y CARTOGRAFICIDAD DE LA LITERATURA*

A la hora de llevar a cabo la representación cartográfica de un texto literario no es necesario que la relación entre la obra y el mapa venga establecida de manera explícita en el texto, aunque este pueda presentar información topográfica. De hecho, si bien los textos normalmente ofrecen datos sobre el espacio en el que se desarrolla la acción y también sobre su topografía, no siempre incluyen mapas para complementar la narración,¹⁰⁴ ni aluden a ellos de manera explícita. Como es obvio, los mapas no siempre aparecen tematizados en las obras literarias ni sirven como pretexto para llevar a cabo observaciones, directas o latentes, sobre la relación tanto entre la realidad geográfica y la literaria como entre los sistemas cartográficos empleados para la representación de cada una. Más bien, como señala Stockhammer (2007, p. 69),

Sie lassen sich, bewusst oder unbewusst, von Eigenschaften des kartographischen Mediums in ihrer eigenen sprachlichen Gestalt affizieren und erkunden die Unterschiede, aber auch Affinitäten, manchmal ihr Konkurrenzverhältnis zur Kartographie.

Aunque de forma muy variable, la literatura ofrece información sobre los elementos espaciales que la componen, sus características y sus funciones. La relación entre cartografías y espacio ficcional se fundamenta en el concepto de localización, que designa el «act of translation» (Bulson, 2010, p. 24) por el cual los diferentes espacios

¹⁰⁴ Stockhammer (2007, pp. 67-68) apunta que no existen estudios sobre la sistematicidad de la relación entre literatura y cartografía, ya que, tradicionalmente, esta ha sido concebida de manera antitética, si bien en determinados géneros novelescos —como la fantasía, la aventura o la criminalística— la esencia matemática de la cartografía y la poética de la literatura se unifican de manera natural. En este sentido, el estudioso defiende la reunificación de ambas disciplinas, plasmando las características específicas de la relación entre ambas.

del texto literario son representados en un mapa a través de símbolos.
105

Con respecto a este proceso, es necesario matizar que en la ficción literaria se recrean diferentes tipos de localizaciones, a menudo transformadas en diverso grado, debido al empleo, por parte del autor, de distintos procedimientos retóricos. Estos pueden abarcar desde el uso de topónimos identificables o el desarrollo de amplias descripciones de espacios existentes, hasta la configuración de lugares al margen de la realidad empírica, esto es, «without any limitations — imaginary realms, invented cities, countries, continents, entire stellar systems....» (Piatti y Hurni, 2011, p. 219).

Las representaciones cartográficas del espacio literario deben permitir extraer nuevas conclusiones respecto a los textos, a pesar de que pueda resultar imposible mapear la compleja totalidad de los elementos que sirven a la construcción del lugar en el relato ficcional, tal como apuntan Piatti *et al.* (2009, p. 184). No obstante, conviene especificar que la aplicación de este análisis a la literatura exige la vinculación de los espacios ficcionales a una sección geográfica de la realidad para que puedan ser localizados en un mapa. Por esta razón, la cartografía literaria se basa en la concepción de que la ficción se refiere al mundo real, denominado «geoespacio» (Piatti y Hurni, 2011, p. 219).

En consecuencia, las representaciones cartográficas de un texto literario constituyen mapas elaborados a partir de un código semiótico determinado: la literatura. Para ello esta debe remitir, de forma más o menos directa, a un referente espacial real y específico, es decir, a una localización determinada en un momento histórico concreto, a pesar del cambio al que pueda dar lugar su recreación ficcional.

Sin embargo, las primeras representaciones cartográficas de los espacios ficcionales, es decir, los intentos iniciales de mapear la literatura, no exploraron necesariamente la relación entre los lugares

¹⁰⁵ Se trata de una geografía que, como indican Piatti *et al.* (2008, p. 184), requiere técnicas de mapeado particulares, entre ellas, el desarrollo y la experimentación con modelos de visualización tanto para una sola obra como para grandes cantidades de textos.

textuales y la geografía empírica, ni tampoco corrieron a cargo de teóricos de la literatura o especialistas en hermenéutica. Conforme apunta Piatti (2008, pp. 33-34), dichos mapas constituían, más bien, una presentación del espacio ficcional —si bien, en ocasiones, incluían información adicional al propio texto del que surgían— y desempeñaban una función transcendental dentro de la estructura narrativa, avalando la verosimilitud de la obra al causar un efecto de realización.¹⁰⁶ Fueron realizados principalmente por autores o editores y recogidos como anexos en la sobrecubierta de las obras, con la función de orientar al lector y producir la mentada impresión de existencia real, dado su carácter semiótico.

Dichas cartografías podían ser de dos tipos, a saber, adaptaciones o reelaboraciones de lugares existentes o recreaciones de un espacio «hiperreal»¹⁰⁷ (Piatti, 2008, p. 50). En ambos casos, la representación cartográfica derivaba del espacio textual y prevalecía sobre él, pues como señala con notable plasticidad Miller (1995, p. 20)

The map may seem to show is presupposed by the action of the novel, but in fact is the product of the novel and impossible without it. The map is what remains after the characters are dead or happily married, like a tumulus or like a house with its gardens, fences, and paths, which have been gradually produced by the family living there.

En contraste, la cartografía literaria implica la sistematización de la conexión entre geoespacio y espacio textual y la especificidad de su dimensión científica reside en que «Sie dürfen nicht schmückendes Beiwerk sein, sie sollen nicht wiederholen, was sich auch im Lauftext

¹⁰⁶ Dicho efecto de realización se refiere semióticamente, al establecimiento de una vinculación directa entre los significantes o detalles de la realidad y esta última, en calidad de objeto de referencia general que evade un significado, es decir, se refiere al enunciado sobre el espacio que se transmite en el argumento de la novela. Esta relación se establece mediante la referencia a los detalles contingentes de la realidad empírica en la novela y su función se reduce a señalarle al lector la realidad ficcional de la obra (Nünning, 2004, p. 453).

¹⁰⁷ Este concepto, desarrollado por Baudrillard (1978, p. 7) designa lugares sin origen ni naturaleza empírica, pero generados siguiendo las características de la realidad.

sagen ließe. Vielmehr sollen sie einen Mehrwert an Erkenntnis vermitteln, etwas zeigen, was uns bislang so nicht klar war» (Piatti, 2008, pp. 50-51). En efecto, mediante una metódica representación de las correspondencias entre el espacio real y el ficcional, sería posible detectar cuál es la información mapeada y la no visualizada para desentrañar su significación, más allá de la simbolización de la realidad a partir de un discurso (Schlögel, 2003, p. 23).

A esta división responden dos tipos de representaciones de la historia de la cartografía que se caracterizan en función de los conceptos de *cartografiabilidad* —*kartierbarkeit*— y *cartograficidad* —*kartizität*— de la literatura (Stockhammer, 2007, p. 67).¹⁰⁸ El primer término designa la posibilidad de llevar a cabo representaciones cartográficas de lugares cuya vigencia es exclusivamente literaria, es decir, que carecen de referencias espaciales detectables en la realidad y, por tanto, no presentan una correspondencia con el geoespacio, si bien su topografía textual posibilita la elaboración de mapas. Por ejemplo, en *Fragmentos de Apocalipsis* se ajusta a esta definición, entre otros lugares, el infierno dantesco en el que transcurren las visiones de la Madre Transfiguración y donde la monja sitúa cada semana a los enemigos de don Casto Almanzora. La representación cartográfica del infierno en la novela de Torrente exigiría analizar los diferentes bosquejos llevados a cabo sobre dicho lugar a lo largo de la historia,¹⁰⁹ teniendo en cuenta las imprecisiones del proceso cartográfico junto con sus causas y consecuencias. Por otra parte, la noción de *cartograficidad* alude a la proximidad o lejanía entre las descripciones literarias espaciales y los métodos de representación cartográfica de la realidad, que pueden reducirse a la visualización del escenario o también

¹⁰⁸ Los términos *cartografiabilidad* y *cartograficidad* constituyen la traducción al español propuesta en este estudio para los conceptos alemanes.

¹⁰⁹ A propósito del infierno descrito por Dante en *La divina comedia*, Stockhammer (2007, p. 67) indica que ha sido objeto de estudio de la cartografía desde el siglo XIV, cuando se llevaron a cabo los primeros mapas. Más adelante, en el siglo XVI se hicieron las primeras mediciones de dicho espacio y en el siglo XIX se compararon los disintos intentos epistemológicos de su representación desde una perspectiva también filológica.

pueden incluir sus elementos constituyentes o característicos en función de la temática mapeada.

Así, la relación que se establece entre textos literarios y mapas permite delimitar las diferencias entre cartografiabilidad y cartograficidad. Mientras la primera remite a una configuración fundamentalmente pictórica del espacio literario, la cartograficidad implica el empleo de un sistema de símbolos, en función de un método científico de estudio determinado, subsecuente a la evolución conceptual de los sistemas geográficos de representación espacial (Stockhammer, 2007, p. 68). En esta línea de investigación se sitúan los mapas elaborados a la luz de la cartografía literaria, puesto que constituyen herramientas orientadas a proporcionar una visión analítica de los textos, después del estudio previo de su significado espacial. Es decir, se trata de mapas elaborados por especialistas a partir de la extracción y análisis de las referencias espaciales del argumento de una o varias obras.

3.3 LAS LIMITACIONES DE LA CARTOGRAFÍA LITERARIA: MAPAS ILUSTRATIVOS Y MAPAS ANALÍTICOS

De acuerdo con esta diferenciación, es necesario establecer una división entre dos posibilidades de llevar a cabo el mapeo de obras literarias. En todos los casos estas cartografías constituyen «strategic visual devices» (Ljunberg, 2003, p. 59) que ponen de manifiesto los problemas de representación de las geografías ficcionales, si bien su diversidad funcional permite establecer un deslindamiento entre mapas *ilustrativos* y *analíticos*.

La primera denominación hace referencia a las cartografías que integran obras literarias o que han sido elaborados a partir de ellas, sin tener en consideración relaciones específicas de correspondencia entre el espacio literario y el mundo real. Estos mapas proveen una visualización del espacio ficcional correspondiente a una instancia autoral, editorial o incluso científica, pues, como señala Stockhammer (2007, p. 68), la diferenciación entre signos pictóricos y cartográficos no se establece hasta principios del siglo XVIII.

Aunque normalmente no constituyen el resultado de un proceso previo de análisis textual crítico o especializado, los mapas ilustrativos responden a un afán de verosimilitud, ya que cumplen la función de esclarecer la topografía ficcional al lector, contribuyendo a su orientación a través del universo literario. Estas cartografías responden generalmente a la necesidad de dilucidar con exactitud cierta información ficcional, suplementando la experiencia espacial del lector. También promueven su introducción en el espacio literario al proporcionar, en consonancia con la organización geográfica presentada en el texto, un referente geográfico —real o irreal— que sirve de base para fijar la distribución de las designaciones correspondientes a la totalidad o a una parte de las localizaciones del relato (Clement Levy, citado en Martos, 2007). Por esta razón, constituyen normalmente una reproducción pictográfica, más o menos aglutinadora, de los accidentes geográficos o edificaciones que configuran los espacios de la obra.¹¹⁰ Al incluir estas síntesis conceptuales o detalles analíticos del escenario literario, operan como guía de lectura y contribuyen a la comprensión del texto,¹¹¹ pues sirven de fundamento a la configuración cartográfica cognitiva elaborada por cada lector particular —esto es, determinada por su idiosincrasia— a la hora de conducirse a través de la narración y organizar la estructura espacial que representa, favoreciendo la interpretación del relato (Martos, 2007).

Este tipo de representaciones cartográficas son paralelamente objeto de desarrollo en el texto, y los límites trazados en la obra o en el propio mapa constituyen toda la información disponible (Martos, 2007). Al estar supeditadas a la perspectiva autoral o editorial, estas

¹¹⁰ El grado de amplitud de la referencialidad espacial depende de si la representación integrada en la obra constituye una imagen total o parcial del universo ficcional. Es más, en este sentido, este tipo de representaciones cartográficas pueden funcionar como elementos integradores, contrapuestos y paralelos al texto, que responden al propósito de resaltar la unidad ficcional, en la medida en que las localizaciones presentadas evocan las de otros argumentos posibles, dentro del macrotexto constituido por varias obras literarias (Martos, 2007).

¹¹¹ De hecho, los mapas imaginarios han proporcionado, muy a menudo, los argumentos de novelas e incluso de sagas, dado que propician el viaje y la aventura (Muehrcke y Muehrcke, 1974, p. 317, p. 324).

cartografías no facilitan conclusiones autónomas sobre el funcionamiento de la ficción que puedan relacionarse con estudios relativos a aspectos literarios o a otras obras. En este sentido, los mapas ilustrativos carecen de significación sin la obra literaria y no son imprescindibles para su recepción.¹¹² Además, están subordinados al propósito estético al que obedece la obra artística en su conjunto, dada su concepción originaria como elementos constitutivos o complementarios de una obra literaria. En consecuencia, su diseño, aunque determinado por su función, responde también a una pretensión decorativa.¹¹³

Sin embargo, tampoco constituyen un despliegue estético o artístico gratuito, pues contribuyen a la adecuada interpretación del texto. En concreto, la inclusión de mapas ilustrativos en las obras de ficción responde al propósito de «adding new and challenging dimensions of Reading», en virtud del «map's superior spatial and abstract potential» que posibilita a los autores desplegar «additional meaning by means of a non-sequential two-dimensional semiotic system, different from the linear, one-dimensional system of writing» (Ljunberg, 2003, p. 173).¹¹⁴ Ejemplos de este tipo de cartografías son, entre otros, el mapa realizado por R. L. Stevenson e incluido en su obra *Treasure Island* (1883) —que representa la isla donde transcurre parte de la ficción— o los mapas de Middle Earth incorporados por J.R.R. Tolkien a sus obras *The Hobbit* (1937) y *The Lord of the Rings*

¹¹² En este sentido, parece inadecuada la opinión de Martos (2007) que considera los mapas imprescindibles para que el lector pueda conducirse a través del cosmos narrativo, pues se trata de una función adicional cuyo propósito informativo resulta complementario en la medida en que no interfiere en la recepción o comprensión de la constitución del espacio ficcional a través de la lectura —aunque pueda modificarla de algún modo.

¹¹³ Como señala Clement Levy: «Lire une carte signifie la comprendre en déchiffrant les symboles et les inscriptions qui la composent», pero además, «la contemplation d'une carte offre au lecteur le plaisir esthétique de retrouver le cadre spatial de ce qu'il lit, mais comme support de sa remémoration du récit de voyage qu'il vient de lire» y, por último, «ancrer les mots dans un référent géographique, réel ou non» (Citado en Martos, 2007).

¹¹⁴ De hecho Ljunberg (2003, p. 170) defiende que los mapas pueden servir a los escritores para impugnar o rechazar concepciones espaciales anticuadas, al reflexionar sobre los mapas que debían ser utilizados para representar oficialmente un espacio particular, de acuerdo con la imposición de los poderes coloniales que establecieron la forma de los mismos, en función de la percepción de su propia cultura y la de otros.

(1954) —que muestran el territorio ficticio donde el argumento se desarrolla.

En contraste, los mapas analíticos constituyen las herramientas de representación propias de la cartografía literaria a la hora de analizar la correspondencia entre el espacio real y el ficcional. Su elaboración exige que los espacios ficcionales puedan ser localizados geográficamente en un mapa, pues representan un método para indagar sobre las equivalencias o divergencias estructurales entre el espacio literario y el geoespacio. Por esta razón, se conciben de manera extrínseca y autónoma respecto al objeto de estudio. En otras palabras, los mapas analíticos no suponen un mero soporte sobre el cual establecer, de acuerdo con la ordenación del relato, las denominaciones espaciales textuales. Al contrario, su configuración y desarrollo paralelo al relato están dirigidos a descubrir, a través de la representación topográfica, nuevas conclusiones sobre las pautas geográficas espaciales de las obras literarias.

La obtención del mapa analítico implica un estudio previo del texto ficcional. Como resultado, la visualización cognitiva entraña un ulterior nivel de distorsión de los referentes geográficos literarios que el de un mapa ilustrativo. Esto se debe a que su producción está dirigida a proporcionar nuevas perspectivas sobre la concepción espacial autoral de la ficción, sobrepasando el texto escrito. De ningún modo estos mapas están concebidos como una mera guía para favorecer la orientación del investigador a través del espacio ficcional o un simple complemento a las observaciones académicas, sino que deben constituir instrumentos de análisis orientados a obtener nuevas significaciones que la obra literaria constriñe. Representan ejemplos de este tipo de cartografías, entre otros, los mapas que incluye Moretti en su estudio *Atlas de la Novela Europea 1800-1900*, como se analizará en el siguiente apartado.

Ahora bien, el proceso de representación cartográfica de los textos literarios podría requerir, en determinados casos, la combinación de ambos tipos de mapas, que remiten a la cartografiabilidad y a la cartograficidad de la narración respectivamente. En este sentido, *Fragmentos de Apocalipsis* no

constituiría una excepción, ya que el autor ficticio combina la descripción de espacios basados en la realidad y situados en el ámbito de la cartograficidad —como la Catedral de Villasanta de la Estrella o la propia ciudad—, con espacios imaginarios restringidos al marco de la cartografiabilidad —como la serie de universos duplos y paralelos avistada por el Bonzo Ferreiro durante su catalepsia. Esta combinación de sistemas cartográficos sería posible dado que mapas y literatura «keine ontologischen Einheiten, sondern historisch variable Kategorien, die verschiedene Funktionen erfüllen» (Stockhammer, 2007, p. 70).

Sin embargo, aunque compartan origen y aunque una misma obra, como la estudiada, pueda dar lugar a la elaboración de ambas clases de mapas, la diferencia funcional establecida se revela excluyente a la hora de llevar a cabo un estudio hermenéutico del espacio literario. Conforme advierte Stockhammer (2007, p. 70), el análisis cartográfico de un texto ficcional debe tener en cuenta, por una parte, el desarrollo de la cartografía literaria como disciplina y la base científica que la define. Por otra parte, debe respetar su relación de contemporaneidad con la obra analizada. En consecuencia, el estudio del espacio ficcional va a requerir el empleo de mapas analíticos.

3.4 LA CONSOLIDACIÓN DE LA CARTOGRAFÍA LITERARIA COMO DISCIPLINA: UNA BREVE APROXIMACIÓN HISTÓRICA

Con la pretensión de realizar un examen del espacio de *Fragmentos de Apocalipsis* desde la cartografía literaria, es necesario recopilar los estudios destacados de la literatura en los que entra en juego la representación de la información a través de mapas analíticos. De acuerdo con este objetivo, se atiende a las consideraciones de Piatti (2008, pp. 32-115), Luchetta (2017, pp. 5-11) y el estudio «Cartografías literarias del papel a la pantalla» (*Compostela geoliteraria*, 2017) sobre la evolución de la disciplina en la tradición anglosajona, alemana y francesa y también a raíz del salto cualitativo que supuso el desarrollo de mapas digitales.

Las primeras manifestaciones de la disciplina se remontan al término del siglo XIX y están estrechamente relacionadas con el surgimiento del turismo literario o la visita —entre otros— de los espacios donde los escritores situaban el argumento de sus obras. A raíz de este hecho, proliferan las guías literarias cuya propensión a la exactitud acarrearán la progresiva inclusión de mapas (Cartografías literarias del papel a la pantalla, *Compostela Geoliteraria*, 2017).

Así, uno de los primeros vestigios de la cartografía literaria es *A Literary Map of England* elaborado por Phelps en 1899. Dicho mapa surgió con el propósito de visualizar lugares con vínculos literarios y proporcionar un soporte geográfico a los lectores de la serie de libros «Everyman's Library», dando por sentado que los usuarios conocían de antemano el significado de estas asociaciones (Hopkins y Buscher 1998, p. 8, p. 283).¹¹⁵

Cinco años más tarde, en 1904 y a cargo de Sharp, surge la colección de ensayos *Literary Geography* que tiene en cuenta espacios ficcionalizados, además del recorrido biográfico de los autores. Esta colectánea incluye mapas de los lugares donde se desarrollan los argumentos de las novelas de diversos escritores y pone de manifiesto, por primera vez, la arbitrariedad que conlleva la delimitación de los territorios literarios. Además, en estos ensayos queda patente una problemática sobre los análisis e interpretaciones cartográficas de la literatura que permanece sin resolver durante casi todo el siglo XX; a saber, los mapas constituyen meros apéndices cuyo contenido y grafismo se revela insatisfactorio con relación al estudio escrito (Piatti, 2008, p. 92).¹¹⁶

¹¹⁵ Tal como aparece anotado en «Cartografías literarias del papel a la pantalla» (*Compostela geoliteraria*, 2017), existe una «estrecha relación histórica entre canon y cartografías literarias», pues estas últimas «suelen presuponer conocimientos previos por parte de los usuarios sobre los autores, libros y universos imaginarios retratados».

¹¹⁶ Si bien se aprecia una propensión a aumentar la cantidad de obras analizadas, el diseño y la metodología de las representaciones cartográficas de la literatura, concebidas como información que acompaña a un texto, se mantiene hasta la segunda mitad de la centuria. Estos mapas se caracterizan tanto por su dimensión urbanística como por dar cabida a un registro de nombres y espacios, según advierte Piatti (2008, p. 94).

Tres años después, se publica el *Deutschem Literaturatlas* de Nagel, subtulado *Die geographische und politische Verteilung der deutschen Dichtung in ihrer Entwicklung nebst einem Anhang von Lebenskarten der bedeutendsten Dichter*. En esta obra, el autor reconoce de manera explícita la existencia de la Geografía de la Literatura como ciencia (Nagel, 1907, p. 7) y recoge los datos correspondientes a la biografía de los poetas —lugar de nacimiento, residencia, trabajo y viajes. Dicha información sirve como herramienta de análisis para determinar la concentración y las migraciones de la producción literaria estudiada en función de un criterio cronológico. Aunque no se deduce de los mapas —ni de los comentarios a los mismos— si las ficciones tienen lugar en los espacios transitados por los autores, se ofrece una *geografía de los literatos* —«*Literatengeographie*»— que muestra datos irreconocibles de otro modo, en concreto, el desplazamiento diacrónico de la producción literaria en un territorio amplio (Piatti, 2008, pp. 70-71). Por tanto, se trata de una cartografía analítica que constata información histórico-literaria.

Tras esta obra, en 1910, aparece *A Literary and Historical Atlas of Europe*, elaborado por Bartholomew, de acuerdo con la pretensión académica de «to provide the literary and historical student with all the necessary geographical data to *illustrate* the books which he is reading» (Bartholomew, 1910, p. VII). En función de esta premisa, Bartholomew considera que el territorio de estudio debe abarcar «the geography of Europe, mapped out not only to define the frontiers and countries, but to illustrate history and literatura —especially English literature» (Bartholomew, 1910, p. VII). Esta publicación cuenta con una sección de mapas de apoyo que recoge lugares natales y residenciales de autores famosos y espacios de interés literario e histórico.

Dos años después, en 1912, Nadler publica, bajo el título *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, el primer tomo de una serie de estudios¹¹⁷ destinados a explorar la

¹¹⁷ La obra de Nadler se compone de los siguientes títulos: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (1912-1927), *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und*

posibilidad de ordenar y sistematizar una amplia cantidad de testimonios literarios.¹¹⁸ Nadler (1914, p. 29) considera necesario tener en cuenta todos los textos teóricamente comprensibles, accesibles y significativos. A partir de esta premisa, ordena dichos testimonios en función de los criterios de «tribu» —o comunidad etnográfica y genealógica— y «región» —esto es, el sustrato geográfico de la primera— (Nadler, 1912, p. 226).¹¹⁹ De este modo, como subraya Piatti (2008, p. 75), tiene lugar el abandono de la concepción estética e individual preceptiva de la historia de la literatura a favor de la adopción de un criterio cuantitativo y colectivo. La contribución a la cartografía literaria de la obra de Nadler se reduce a un único mapa presente en el primer tomo de la primera edición de su obra¹²⁰ y concebido como herramienta sobre la que se concentran, visualmente, los principios de análisis: a partir de un mapa base de los

Landschaften (1923-1928), *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (1929-1932) y *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes: Dichtung und Schriftum der deutschen Stämme und Landschaften* (1938-1941).

¹¹⁸ Estas obras surgen a raíz del discurso *Literaturgeschichte und Volkskunde* (1907) de Sauer, de quien Nadler era discípulo. En dicho texto Sauer apunta la elaboración de una historia de la literatura alemana fundamentada en las particularidades del espacio de procedencia de los autores. En concreto, Sauer (1907, p. 36) plantea la preeminencia de las características y la interacción espaciales a la hora de llevar a cabo la clasificación de los autores individuales, los grupos de autores y cada obra literaria, con el objetivo de analizar el arraigo o el distanciamiento respecto al carácter nacional alemán en cada caso. Aunque no alude de manera directa a los mapas, Sauer (1907, p. 6) defiende su uso al observar que al estudio de la historia literaria se aplica «neuerdings die kartographische Versinnbildlichung zu Hilfe [...] die besonders geeignet ist, diese landschaftliche Literaturbetrachtung für die Schule zu erobern».

¹¹⁹ Aunque en un principio el criterio regional y geográfico literario tenía prioridad sobre el tribal en la propuesta de Nadler, a raíz del descrédito manifestado por Sauer respecto al regionalismo en una carta a su discípulo, este último revirtió el enfoque de su obra (Izumi, 2001, pp. 456-457). Esta clasificación fue rechazada mayoritariamente por la crítica que, en líneas generales, apuntaba la falta de sostenibilidad de dichos conceptos al considerar que su fundamento estaba más próximo al misticismo que a la diferenciación de colectividades étnicas y regionales (Arburg 2001, p. 227). En la misma línea, se ha apuntado que esta obra constituye una historia de las tribus y regiones alemanas a través de la literatura en detrimento de la perspectiva histórico literaria (Hermsdorf 1999, p. 288). Además, de acuerdo con Piatti (2008, p. 75), en el cuarto tomo de la obra, correspondiente a la Modernidad literaria, esta clasificación queda obsoleta.

¹²⁰ En la cuarta edición, publicada entre 1918 y 1941, aparecen nuevos mapas, sin embargo, se trata de representaciones cartográficas parcialmente históricas, apenas comentadas, que permiten visualizar tendencias, corrientes y círculos culturales (Piatti, 2008, p. 79).

territorios políticos, con las fronteras tribales y dialécticas también delimitadas, se sitúan láminas de papel semitransparente con rótulos restringidos a la información literaria. Esta cartografía debía representar, de acuerdo con Nadler (1912, p. I, p. 403), la patria del poeta y de su obra, los alrededores y sus desplazamientos, para dar cuenta de la representación del mundo alemán a través de los poemas de la época. Tal como observa Piatti (2008, pp. 78-79), la combinación de un mapa base —también con componentes geográficos del espacio empírico— e información literaria superpuesta, así como la idea de elaborar cartografías dinámicas, constituye un antecedente de la concepción actual de la disciplina, ya que, por una parte, se fundamenta en la relación entre la imagen geográfica y el texto y, por otra parte, el método cuantitativo preconizado puede considerarse el precedente de una metodología estadística aplicada a la cartografía literaria.

En 1932 sale a la luz *La France régionale et ses écrivains* de Audi-Péchin. Se trata de un mapa real que, mediante una reflexión metódica y cartografías de los diferentes territorios nacionales, traslada la propuesta desarrollada, en 1907, por Beaurepaire-Froment en «Esquisse d'une Géographie Littéraire de la France». Esta última obra constituía un listado alfabético de provincias de Francia con una nómina selecta de novelas, novelas cortas y relatos de viaje que versaban sobre cada región.

Seis años más tarde, N. W. Stevenson lleva a cabo en el marco de su tesis doctoral, *Paris dans La Comédie humaine de Balzac* (1938), una representación cartográfica titulada «Le Paris de Balzac». Este mapa constituye una señalización de todos los lugares identificables en las novelas de Balzac sobre un plano de París en el que, además, N. W. Stevenson incluye las diferentes direcciones residenciales del escritor. No obstante, elude la visualización de espacios que presentan límites espaciales inespecíficos como barrios o calles enteras. Por último, cabe señalar que dicha cartografía responde a una configuración gráfica que facilita la percepción de los espacios nominados frente a los inominados con respecto a la producción estudiada. Sin embargo, en última instancia, este mapa constituye una mera guía para orientar al lector durante el proceso de recepción de las

obras, tal como advierte Piatti (2008: 107-8). Mas el trabajo de N. W. Stevenson incluye una segunda cartografía, titulada «Plan démographique», en la que ofrece una división de París en colectivos humanos que muestra la heterogeneidad, la extensión y el dinamismo de unos sobre otros. Este análisis entra de lleno en el ámbito de la cartografía literaria y ha servido de base a otros estudios posteriores, como los realizados por Moretti en su *Atlante del romanzo europeo* (1997).

Al año siguiente surge la obra de investigación centrada en el estudio del espacio literario *Géographie de Marcel Proust* (1939) de André Ferré. En este estudio, Ferré lleva a cabo un análisis detallado de la estructura de los espacios literarios a partir de la obra *A la recherche du temps perdu* (1906-1922). Ferré reconoce dos categorías espaciales empleadas por Proust: los lugares semificcionales y con topónimos inventados. Por otra parte, el investigador lleva a cabo la división del espacio narrativo en cuatro zonas diferenciadas:

Le pays de Combray, le pays de Balbec (avec ses annexes de Doncières et de la Raspelière), Paris et sa banlieue, enfin Venise. Les deux derniers de ces pays n'appartiennent pas seulement à la géographie proustienne; ils ont leur nom et leur place sur les atlas; ils sont réels, et le narrateur a respecté leur réalité jusque dans les détails, n'y a mêlé aucune fantaisie topographique, aucune nomenclature forgée par lui. (Ferré, 1939, pp. 85-86).

Además, Ferré pone de manifiesto los retos a los que se enfrenta la cartografía literaria para situar las dos primeras zonas, dada la falta de correspondencia entre las referencias espaciales literarias y la geografía real, a la que se suman los topónimos inventados, pues «les pays fictifs ont des noms qui ne le sont pas toujours, noms empruntés sans même parfois que l'auteur les altère, à des régions diverses où il a voyagé» (Ferré, 1939, p. 15). A través de la aproximación cartográfica a las posibles localizaciones de dichas zonas, Ferré concluye que Proust remodeló y reorganizó estos espacios de tal manera que solo

podrían situarse de forma aproximada y sin absoluta certeza. Asimismo, el estudioso confirma que «la géographie proustienne soit fondée sur l'imagination au moins autant que sur l'information» (Ferré, 1939, p. 33) y concluye que una de las principales técnicas de construcción de espacios ficcionalizados es la cuidadosa selección de los distintos componentes espaciales. El adelanto que representan estas aportaciones de Ferré en el ámbito de la cartografía literaria reside en el análisis detallado de la estructura de espacios ficcionalizados y de los lugares recreados en la ficción, mediante el cual elude la concreción geográfica (Piatti, 2008, p. 113).

Años más tarde, se registran dos nuevos atlas que contribuyen a la consolidación de la cartografía literaria como disciplina, por una parte, *Literature and Locality. The Literary Topography of Britain and Ireland* de Freeman, publicado en 1963 y, por otra parte, el *Literary Atlas & Gazetteer of the British Isles* de Hardwick, editado diez años más tarde. Ambos estudios ofrecen un análisis de las obras de la literatura inglesa desde sus albores hasta sus respectivas fechas de aparición. En el primer caso, Freeman (1963, p. vii) manifiesta que su estudio constituye «the first attempt at a comprehensive and systematic guide to the literary topography of the whole of Britain and Ireland». Por su parte, Hardwick (1973, p. 7) desarrolla en el prólogo de su atlas la diferencia entre «places connected to an author» y «literary associations of an area», separando de esta manera los espacios biográficos de los narrativos, aunque en los mapas no se tiene en cuenta dicha diferenciación.

En 1979, con la publicación del *Literary Landscapes of the British Isles* de Daiches y Flower, se produce un salto cualitativo. En la línea de los ensayos de Sharp, esta obra, titulada *A Narrative Atlas*, se concibe con el propósito de averiguar el modo en que la topografía puede propiciar el estudio de la literatura inglesa del siglo XIX, razón por la cual los análisis se apoyan en mapas de estos espacios literarios, pues como los propios autores explican en su introducción:

We began by wondering whether it might not be helpful to readers of English Literature of we could illustrate, both in essays and in maps, ways in which a sense of place was important in the literary imagination of some major writers. The more we worked on it the more various the ways in which we saw how topography could assist literary understanding (Daiches y Flower, 1979, p. 7).

No obstante, ambos estudiosos advierten de la imposibilidad de establecer una definición concluyente «of the way in which a sense of place may be relevant or in which a work or an autor can be illuminated by topographical and cartographical aids» (Daiches y Flower, 1979, p. 7). Por último, este atlas incluye una sección de mapas en los que los autores de las obras estudiadas aparecen adscritos a sus localizaciones biográficas.

En la década de 1990 se publican tres obras que, a pesar de su diferente contenido, se convierten en referentes básicos de los estudios de cartografía literaria, a saber, *Topographies* (1995) de Miller, *Atlas of Literature* (1996) de Bradbury y *Atlante del romanzo europeo* (1997) de Moretti.¹²¹

La primera obra se centra en la hipótesis formulada por Miller (1995, pp. 6-7) sobre la función de verosimilitud que desempeñan las descripciones topográficas del espacio urbano en la narrativa y la lírica, al circunscribir cultural e históricamente la acción. A partir de esta premisa, pretende averiguar, mediante detalladas lecturas topográficas de textos literarios, «How do topographical descriptions or terms function in novels, poems, and philosophical texts? Just what, in a given text, is the topographical component and how does it operate?» (Miller, 1995, p. 4). No obstante, como apunta Piatti (2008, p. 100, n. 91), este objetivo se diluye al tratarse de una recopilación de ensayos y conferencias que conjungan diferentes enfoques teóricos, en

¹²¹ Es necesario apuntar que, al margen del idioma original de la obra, los estudios de Franco Moretti se integran y desarrollan en el ámbito de la escuela humanística anglosajona.

lugar de ofrecer un planteamiento restringido a las disquisiciones de geografía, cartografía y literatura.

En segundo lugar, el *Atlas of Literature* de Bradbury ofrece representaciones cartográficas para presentar ciudades y países literarios a medio camino entre mapas ilustrativos y analíticos. La novedad de esta obra reside en que, por una parte, Bradbury desarrolla cartografías para visualizar distintas temáticas y, por otra parte, utiliza un sistema de símbolos complejo al dividir los espacios literarios en categorías de diferentes formas que pueden estar provistas de valores de colores. Por tanto, las cartografías que contiene el atlas de Bradbury ofrecen la ubicación geográfica de determinados fenómenos literarios. Sin embargo, como observa Piatti (2008, p. 101), estos mapas carecen de explicación teórica, dejando la interpretación al usuario y, por esta razón, se encasillan en un nivel cartográfico más próximo a la ilustración que al análisis.

En tercer lugar, la obra de Franco Moretti *Atlante del romanzo europeo* (1997)¹²² constituye una de las aportaciones a la cartografía literaria más relevantes, pues se trata de un estudio que utiliza los mapas como punto de partida para llevar a cabo su análisis literario. La pretensión de llevar a cabo este atlas de la novela surge, como reconoce el propio Moretti, de la premisa de que «la geografía es un aspecto decisivo del desarrollo y de la invención literaria», pues a nivel argumental y escénico el espacio determina los textos de modo que

relacionar geografía y literatura —es decir, *hacer un mapa de la literatura*: porque un mapa es precisamente una *relación*, entre un espacio determinado y un fenómeno determinado—es algo que pondrá de manifiesto aspectos del campo literario que hasta ahora han permanecido ocultos (Moretti, 1999, p. 5)

¹²² Se cita a partir de la edición en español, *Atlas de la novela Europea: 1800-1900*, 1999, Madrid: Siglo Veintiuno Editores.

En este sentido, el propio Moretti (1999, p. 10) advierte del salto cualitativo que representa su obra en relación con sus antecedentes, que utilizan los mapas como material de apoyo o como artilugio estético sin aplicar la información que proveen a la reflexión teórica. En cambio, este estudioso utiliza las cartografías literarias como fórmulas de interpretación a través de las que se ponen de manifiesto nuevos datos con respecto a las obras, cuya revelación sería inviable de otro modo. Su método de investigación se basa en el uso sistemático de cartografías en calidad de «instrumentos analíticos que desmontan la obra de manera diferente de la habitual e imponen al razonamiento crítico funciones nuevas» (Moretti, 1999, p. 5). En otras palabras, la realización de mapas literarios debe proporcionar nuevas perspectivas de estudio de la literatura y nuevas conclusiones respecto a las obras. Se trata, por tanto, de utilizar los mapas como herramientas de interpretación para explorar, desde una perspectiva espacial, la interrelación entre la estructura y los componentes de la novela que dan cuenta de las pautas del texto literario. De acuerdo con esta premisa, Moretti ofrece una serie de representaciones cartográficas que plasman una amplia variedad de temas y motivos narrativos —por ejemplo, los recorridos de los personajes o los lugares donde tienen lugar circunstancias trascendentales para el desarrollo de la trama— con el propósito de dilucidar «una figura, un *pattern*, una trama espacial que se prestase a la interpretación» (Moretti, 1999, p. 7). La metodología de Moretti se basa en la selección de un aspecto del texto, la recopilación completa de los datos espaciales correspondientes al mismo y su plasmación en el mapa, con el objetivo de hallar pautas que amplíen el conocimiento sobre los elementos de las obras cartografiadas a partir de su interpretación. Con respecto a este particular, Moretti (1999, p. 15) señala que resultan tan relevantes las localizaciones presentes en las novelas como las ausentes. En cualquier caso, los mapas constituyen la herramienta de análisis de tendencias o de fenómenos imperceptibles sin la mediación de la visualización cartográfica. Esta concepción pone de manifiesto el papel de los mapas como instrumentos provisionales de análisis —objeto de lecturas consecutivas— y de la cartografía literaria como disciplina que

proporciona una nueva perspectiva de los espacios literarios, tal como señala Piatti (2008, p. 52).

Con respecto a los mapas de esta obra, cabe destacar su purismo, esto es, la falta de color y el empleo de símbolos geométricos convencionales sobre un mapa base que constituye el perfil físico de una región, sin señales de su topografía o de sus fronteras políticas. Esta elección fundamenta la crítica que el geógrafo italiano Ceretti realiza con respecto a la obra y que el propio Moretti recoge y responde en su estudio *Graphs, Maps, Trees*. Ceretti arguye que los mapas incluidos en *Atlante del romanzo europeo* no son geográficos sino geométricos y, por tanto, constituyen, en realidad, diagramas (Moretti, 2005, p. 54). En la misma línea, Piatti (2008, p. 102) apunta que es necesario cierto conocimiento geográfico para poder comprender los datos registrados en ellos. Esta revelación pone de manifiesto que el análisis de Moretti, aunque se erige como la piedra de toque de los estudios sobre cartografía literaria, se centra de manera exclusiva en las relaciones de los espacios ficcionales, obviando la correspondencia entre el espacio ficcionalizado y el geográfico real. No obstante, el propio Moretti (2005, p. 54) reconoce respecto a este particular que

The diagrams *look* like maps, yes, because they have been «superimposed on a cartographic plane»: but their true nature emerges unmistakably from the way I analyze them, which disregards the specificity of the various locations, to focus almost entirely on their mutual relations; which is indeed the way to read diagrams, but certainly not maps

En definitiva, el propio Moretti (2005) apunta el alcance de su estudio al reconocer que «[l]ocations as *such* did not seem that significant, if compared to the *relations* that the map had revealed among them» (p. 55).

Para terminar, en la línea de estas investigaciones, dos años después, Hermsdorf presenta un trabajo titulado *Regionalität und Zentrenbildung. Kulturgeographische Untersuchungen zur deutschen*

Literatur 1870-1945 donde plasma a través de cartografías los lugares de residencia de los escritores y su itinerario biográfico. Con respecto a esta obra, Piatti (2008, p. 84) destaca la importancia analítica del mapa titulado «Geographie der literarischen Zentren» — correspondiente al cuarto capítulo— con respecto al propósito de delimitar las perspectivas de estudio dentro de la disciplina, pues muestra la acumulación del capital artístico e intelectual sobre las metrópolis y sus contornos frente al vacío circundante.

Tras estas obras, al término del siglo XX, el uso de Internet, de amplias bases de datos o las posibilidades de cómputo y visualización favorecidas por la tecnología informática, conducen a la emergencia de proyectos de estudio muy variados que incorporan cartografías digitales (Cartografías literarias del papel a la pantalla, *Compostela Geoliteraria*, 2017). En este contexto aparecen las contribuciones más recientes a la disciplina en el mundo académico, fruto de los avances geotecnológicos y las posibilidades de mapeo digital, que traen consigo nuevas potencialidades de análisis y de difusión (Luchetta, 2017, p. 3). Dichas aportaciones se basan en el empleo de cartografías digitales como medios para transmitir y remodelar los textos literarios, contribuyendo a su reconceptualización de acuerdo con un propósito particular inmediato (Hones, 2011). El recurso a los mapas digitales favorece el desarrollo, la relación y la transmisión de datos literarios y cartográficos. Esto se debe a que, mayoritariamente, se basan en servicios de mapeo en línea —como Google Maps o ArcGIS Online—, de uso cotidiano generalizado, tal como apunta Luchetta (2017, p. 4, p. 8). Por tanto, no requieren experiencia específica a la hora de favorecer a los usuarios la lectura,¹²³ la orientación y las interacciones entre espacio literario y geografía empírica.

A tenor de estas circunstancias, Luchetta (2017, pp. 8-9) establece una diferenciación¹²⁴ entre dos tipos de proyectos digitales, dentro del

¹²³ Una de las ventajas que Luchetta (2017, p. 8) atribuye a los servicios de mapeo en línea son las posibilidades gráficas y cognitivas de interacción con el lector de mapas. El usuario puede escrutar a su voluntad y activamente los distintos significados literarios que los responsables de su desarrollo asignan a estos mapas y su vinculación con la realidad.

¹²⁴ Aunque esta categorización es la más relevante para el posterior estudio cartográfico de *Fragmentos de Apocalipsis*, Luchetta (2016, pp. 5-8, pp. 10-11) también clasifica los

ámbito de la cartografía literaria, según la técnica de mapeo empleada: la ya mentada de los servicios de mapeo en línea o el uso de los Sistemas de Información Geográfica. Frente a los primeros, los SIG son herramientas informáticas complejas para acopiar, procesar, ordenar, visualizar o analizar datos georreferenciados, atendiendo a sus componentes y valores, con la finalidad de que resulten accesibles a los usuarios —e incluso, en ocasiones, puedan interactuar con ellos— (Olaya, 2014, pp. 7-8). Los SIG posibilitan el desarrollo de diferentes tipos de cartografías o gráficos, tanto en soportes fijos como dinámicos.¹²⁵ Por todo ello, suponen una mejora cualitativa con respecto al uso de servicios de mapeo en línea.¹²⁶ Ahora bien, entre la cantidad de aportaciones que se registran, predominan las que utilizan estos últimos (Luchetta, 2017, p. 9).

Con el objetivo de dar una idea de la relevancia de ambos tipos de proyectos y dado su elevado número y variedad,¹²⁷ conviene traer a colación algunos de más calado en esta fase de desarrollo de la disciplina.

Un ejemplo destacado de los que recurren a servicios de mapeo en línea, debido a su difusión, es el proyecto «Mapping Emotions in Victorian London», desarrollado en 2010 por The Stanford Literary Lab en el Center for Spatial and Textual Analysis de Stanford.¹²⁸ Esta investigación, llevada a cabo mediante la participación anónima en línea, ofrece una única cartografía, titulada «The emotions in Victorian London», que superpone un mapa histórico a un mapa

proyectos de cartografía literaria digitales de acuerdo con el proceso de recopilación de datos o del ámbito de estudio del que proceden sus realizadores.

¹²⁵ Los SIG permiten la generación de cartografías tanto interactivas como estáticas. Con respecto a este último particular, apunta Olaya (2014) que «una función muy importante de los SIG es ayudar a crear mapas en papel, y estos se siguen utilizando hoy en día en todos los ámbitos» (p. 8).

¹²⁶ Además, los SIG también suponen un tipo de «tecnología con una enorme capacidad de difusión e implantación» (Cartografías literarias del papel a la pantalla, *Compostela geoliteraria*, 2017).

¹²⁷ Sobrepasa las posibilidades de este estudio llevar a cabo una panorámica detallada sobre los proyectos de cartografía literaria existentes en la actualidad y sus características. Para más información consúltase Luchetta (2017).

¹²⁸ Para más información véase *Mapping Emotions in Victorian London* (2010).

actual en el que se localizan fragmentos novelas publicadas durante los siglos XVII y XIX. Dichos pasajes ofrecen una visión de Londres desde la perspectiva del miedo, la felicidad o la ausencia de emociones, teniendo en cuenta dos factores, a saber, la cronología de la obra y la recurrencia de las variables emocionales. Además, en algún caso se incorpora material fotográfico de los diferentes lugares señalizados. No obstante, en la práctica, esta representación cartográfica solo facilita la visualización de la recurrencia, ya que la vinculación entre el espacio y la clasificación emocional propuesta debe ser sustraída por el lector mediante la lectura de los segmentos textuales asignados a cada espacio geolocalizado.

Un año más tarde, en la University College of London, surge otro proyecto altamente reconocido, «Mapping St. Petersburg», que responde al propósito de cartografiar la evolución literaria de esta ciudad en el siglo XIX.¹²⁹ A partir de la obra de Fiódor Mijáilovich Dostoievski *Crimen y Castigo* y de diferentes textos de Nikolái Vasílievich Gógol se ofrecen mapas en los que aparece representada información espacial de diferente tipo —desde los lugares correspondientes a cada capítulo, los espacios de la acción, los mentados y evocados, los interiores y exteriores, la ambigüedad espacial, la apariencia y la recurrencia, hasta instituciones, datos cronológicos, notas espaciales del autor o referencias biográficas. Sin embargo, en último término, estas cartografías ofrecen una mera recopilación de fragmentos de texto adscritos a espacios reales. Por tanto, no facilitan la visualización de las correspondencias entre el espacio y el tipo de información representada de manera inmediata, sino que exigen la lectura del texto correspondiente en cada caso.

Entre los proyectos de cartografía literaria digital que recurren a los SIG destaca el «Ein Literarischer Atlas Europas», llevado a cabo en el Instituto de Cartografía y Geoinformación ETH de Zurich de 2010 a 2013. Este proyecto de investigación se centra en obras narrativas de ficción, publicadas aproximadamente desde 1750 hasta el inicio del estudio y ambientadas en tres regiones consideradas modelo: el paisaje alpino del lago Lucerna y el monte de San Gotardo,

¹²⁹ Para más información véase *Mapping St. Petersburg* (2011).

la zona fronteriza de la costa del norte de Frisia en Alemania y el espacio urbano de Praga en la República Checa.¹³⁰ A partir de la información, organizada en una base de datos en línea con diferentes categorías para la clasificación de los espacios narrativos, se generan representaciones cartográficas automáticamente. En ellas se muestra la relación entre elementos individuales, textos o superficies estadísticas y el espacio geográfico, en función del contenido seleccionado.

También a partir de los SIG, el proyecto «Mapping the Lakes», llevado a cabo en Lancaster University desde el año 2012, ofrece representaciones cartográficas de dos diarios de viajes por el paisaje del Lake District, a saber, el periplo de Thomas Gray en 1769 y la excursión de Samuel Taylor Coleridge en 1802.¹³¹ Los mapas derivados de esta investigación representan las localizaciones transitadas, las mencionadas y las eludidas o los topónimos, pero también lugares del itinerario no especificados, así como la recurrencia de visitas a las diferentes localizaciones o el estado anímico asociado a ellas. También se presentan cartografías que permiten comparar ambos recorridos en función de alguna de las variables anteriores. En todos los casos, los mapas se acompañan de explicaciones textuales externas que resultan imprescindibles para la comprensión de su contenido y simbología.

Un proyecto más reciente, «Vilnius Literature», desarrollado en la Universidad de Vilna en 2014, tiene como objetivo demarcar geográficamente los diferentes espacios la capital de Lituania a partir de una gran variedad de obras ficcionales —incluyendo novelas, poesía, memorias o relatos de viajes— y no ficcionales —como guías de la ciudad o cartas— a las que se suman los datos biográficos de sus autores.¹³² El propósito de estas representaciones cartográficas es mostrar la configuración imaginaria de la ciudad en función de las confluencias y desvíos entre diversas tradiciones literarias, lingüísticas, históricas, culturales y sociopolíticas que se manifiestan en el espacio geográfico seleccionado. A partir de mapas interactivos

¹³⁰ Para más información véase *Ein Literarischer Atlas Europas* (2019).

¹³¹ Para más información véase *Mapping the Lakes* (2012).

¹³² Para más información véase *Vilnius Literature* (2014).

acompañados de una descripción externa sobre la procedencia y el contenido textual representado, resulta posible acceder a diferentes categorías —tipo de evento, cronología, nombre, tipo de objeto espacial, exactitud, nivel de escala geográfica, referencia textual, descripción y catalogación del texto al que pertenece— asignadas a cada uno de los lugares, señalizados mediante líneas, figuras y polígonos de distintos colores. Sin embargo, debido a la gran variedad de información representada, estas cartografías carecen de leyendas que especifiquen la correspondencia entre la simbología utilizada y las variables mapeadas, de modo que la interacción con el mapa y la lectura e interpretación de las distintas categorías resulta imprescindible para su comprensión.

Por último, otro proyecto de cartografía literaria actual, al que se vincula el presente estudio y en el que se utilizan las tecnologías de los SIG, es «La proyección del Lugar. Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926) Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales». Desarrollado en la Universidad de Santiago entre 2014 y 2017, dicho estudio ofrece la representación cartográfica de esta ciudad a partir de una serie limitada de obras desde el romanticismo hasta el modernismo literario.¹³³ La novedad de este proyecto reside en la inclusión de cartografías literarias dinámicas e interactivas en secuencia para cada texto, acompañadas de contenido teórico y crítico sobre las especificidades de la representación espacial. Además, el proyecto explora, a través de diversas contribuciones de igual formato y desde una perspectiva analítica, las posibilidades de representación cartográfica de diversas variables vinculadas al espacio como la acción, los afectos, la incertidumbre o las proyecciones.

En definitiva, los análisis presentados constituyen, en su totalidad, aproximaciones que utilizan la cartografía —ya estática, ya digital— como un método heurístico para captar e interpretar la dimensión espacial de los textos literarios, partiendo del presupuesto de que los espacios ficcionales pueden aludir a la geografía empírica.

¹³³ Para más información véase *Compostela geoliteraria* (2017).

3.5 LA PROBLEMÁTICA DE LA CARTOGRAFÍA LITERARIA: LA REFERENCIALIDAD

Todos estos estudios muestran que la relación establecida entre mapas y literatura se fundamenta en las posibilidades de representación de la producción de la imaginación espacial. Esta circunstancia se debe a que innumerables propiedades, manifestaciones de actividades y progresos son susceptibles de representación cartográfica, tal como apunta el geógrafo humanista Ortwin:

The ideal geographical description is the map. Anything that has unequal distribution over the earth at any given time may be expressed by the map as a pattern of units in spatial occurrence. In this sense geographic description may be applied *to an unlimited number of phenomena* (Citado en Baker, 2003, p. 38)

En la misma línea, Schlögel (2003, p. 89) defiende que todo tipo de espacios y movimientos, con su significación cultural correspondiente, pueden ser cartografiados. Sin embargo, estos postulados no atañen a la especificación de la naturaleza real o ficticia de los datos mapeados, pues estos últimos muestran ciertas especificidades que, en la práctica, van a suponer un reto a la hora de llevar a cabo su representación cartográfica, en función de su mayor o menor grado de referencialidad.

En el ámbito de las creaciones literarias, el género narrativo en general y la novela en particular implica la recreación de unos hechos, de modo que el vínculo entre literatura y espacio resulta ineludible. En otras palabras, al margen de la condición de realidad de la acción narrada, es posible aplicar a la ficción la premisa de Schlögel (2003, p. 70) a propósito de la circunscripción espacial automática de los acontecimientos históricos y su conocimiento: «Es gibt keine Geschichte hat einen Ort. [...] Alle Geschichte hat einen Ort». En la misma línea, Bradbury (1996) defiende en su *Atlas of Literature* que «[a] very large part of our writing is a story of its roots in a place: a landscape, región, village, city, nation or continent» (p. 7). En

consecuencia, no parece concebible la consecución de una historia ficcional que no articule o se refiera explícita o implícitamente a un espacio, constituyéndose esta categoría como condición literaria.

En efecto, el argumento de una obra literaria conlleva la creación y despliegue de los lugares donde se desarrollan las acciones, si bien no es imprescindible que el espacio literario remita a la realidad física, legitimada geográfica y topográficamente. No obstante, advierte Piatti (2008, p. 15), los escritores tienden a situar la acción de sus obras en lugares con los que establecen un nexo de unión o atracción hasta el punto de que, en muchos casos, los lectores pueden establecer una relación permanente entre autores y espacios específicos.

En cualquier caso, la dimensión espacial es la única que permite transparentar esta permeabilidad o contacto entre el mundo literario y el extratextual (Piatti, 2008, p. 9). En contraste, los componentes ficcionales que constituyen personajes y acontecimientos, aunque pueden presentar referentes reales —como sucede en *Fragmentos de Apocalipsis*—, estos tienden a ser (re)conocidos por el autor en exclusiva —salvo en casos muy puntuales, por ejemplo, cuando se trata de ciertos personajes y hechos históricos. En cambio, el espacio donde se recrea una obra literaria forma parte, a menudo, de la experiencia compartida de ambos, autor y lector, ya que se constituye a partir de los atributos empíricos de la imaginación, pero también de la realidad que el lector puede apreciar en función de su experiencia vital extrínseca. Es decir, dichas propiedades espaciales constituyen un ámbito parcial de la realidad en la que se desenvuelve el lector (Hillebrand, 1971, p. 35).

Ahora bien, a pesar de dicho estatus intermedio, pueden surgir dificultades o limitaciones de identificación del espacio por parte del lector a raíz de la falta de conocimiento compartido con el autor. Ante esta disyuntiva, es al escritor a quien corresponde establecer los límites de la ficción, adjudicando al espacio cualidades reales con el objetivo de que tanto los personajes como los lectores sean capaces de deambular por él. En función de estas observaciones, resulta conveniente reflexionar sobre las particularidades del mapeado de los espacios ficcionales.

3.6 LA ESPECIFICIDAD DE LA REPRESENTACIÓN CARTOGRÁFICA DE TEXTOS LITERARIOS

La visualización de los espacios ficcionales mediante mapas analíticos constituye un sistema de representación semiótica de la misma complejidad y riqueza que la propia literatura, pues ambas son abstracciones de la realidad, aunque de diferente tipo. De manera más específica, es necesario tener en cuenta que tanto el lenguaje como los mapas, «involve explorations of space and distortions [sic] of a reality which they, at the same time, by figuring, visualizing, conceptualizing, recording and representing it, create a new» (Ljunberg, 2003, p. 159).

La configuración de mapas y signos cartográficos, al igual que la escritura, responde a convenciones culturales resultado de un proceso histórico (Ljunberg, 2003, p. 172). Sin embargo, frente a la carencia de similitud entre las palabras y el espacio ficcional que simbolizan, los mapas pueden ofrecer una representación más inmediata de este último, pues constituyen una muestra de la arquitectura y la orografía de las localizaciones reales recreadas en la literatura. Las cartografías incluyen además puntos, líneas y polígonos que sirven para señalar las características o los vínculos de los espacios ficcionales, ya sea con respecto a la realidad geográfica, ya sea entre sí.

Si bien todos estos elementos conforman un sistema de símbolos arbitrario como la escritura, los mapas literarios proveen imágenes más próximas a la configuración espacial de la realidad porque, según observa Ljunberg (2003, pp. 159-60), facilitan una visión ortogonal — desde arriba— de los lugares geográficos. De acuerdo con esta especialista, mientras que el texto literario supone la transcripción de una estructura espacial que reduce la realidad a una única dimensión, los mapas constituyen, como mínimo, representaciones en dos dimensiones de la realidad. Es más, en función de sus mecanismos de configuración, incluso pueden llegar a replicar la tridimensionalidad geográfica.

Por otra parte, el análisis de la información cartográfica sobre los espacios ficcionales no se constriñe a la interpretación serial que

preestablece el proceso de lectura de un texto. Tal como señalan Çöltekin, Heil, Garlandini y Fabrikant (2009), el diseño de los mapas condiciona la percepción de la información que contienen, pues la disposición de los diferentes elementos, la riqueza de detalles y otros recursos utilizados implican el realzamiento de determinadas áreas.¹³⁴

Ahora bien, la configuración diferenciada de ciertas secciones cartográficas no apareja —como la linealidad de la escritura— una secuencia determinada de recepción o estudio de los datos representados en ellas. De hecho, el lector o investigador puede incluso priorizar el examen de las secciones del mapa menos destacadas. En otras palabras, los mapas literarios son formas no secuenciales de representación¹³⁵ y, al contrario que la escritura, permiten visualizar determinadas características de los espacios ficcionales de manera íntegra y comprensible, pues «their style resembles press or information maps which are widely used today in newspapers, magazines or in non-fiction books» (Piatti y Hurni, 2009, p. 336).

Por último, las posibilidades de representar cartográficamente espacios ficcionales incluyen desde mapas que permiten visualizar datos sobre un conjunto de obras —vinculadas en función de su género, contenido, época o autor—, hasta mapas que muestran las localizaciones de un texto concreto y sus características específicas, como requiere el caso de *Fragmentos de Apocalipsis*.

3.7 LA PROYECCIÓN CARTOGRÁFICA DE *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*: MÉTODO, LIMITACIONES Y CARACTERÍSTICAS

De acuerdo con el objetivo de analizar las características específicas del escenario contrafactual de *Fragmentos de Apocalipsis* a partir de su representación cartográfica, resulta conveniente comenzar

¹³⁴ Siguiendo a Piatti y Hurni (2009, p. 338), se trata de la «narratividad específica» del mapa, es decir, de su configuración cartográfica, determinada por el estilo o las técnicas litográficas históricas empleadas, los colores, la apariencia de los elementos cartografiados y la tipografía.

¹³⁵ Por esta razón, tal como apunta Ljunberg (2003, p. 159), sus posibilidades de lectura e interpretación se aproximan a las de los videojuegos y los hipertextos.

extrayendo la información espacial que incluye. En el presente estudio, los datos espaciales del texto son sustraídos por el experto a partir de su análisis. Tal como explica Luchetta (2017), se realiza «a reading where the map implicitly and ontologically already exists, a reading that embodies the map» (p. 5). De hecho, en *Fragmentos de Apocalipsis* Torrente ya ofrece un mapa narrativo de los espacios ficcionales. Por tanto, las cartografías destinadas a visualizar los lugares de la narración constituyen una representación semiótica en segundo grado sobre el desarrollo torrentino del espacio en la novela.

Estos datos son recolectados por el especialista, que los compendia en una base de datos¹³⁶ donde posteriormente los clasifica, en función de diversas tipologías, según sus características específicas —véase <https://arcg.is/1jbevH>—, como se explicará en el siguiente capítulo. Con respecto a este proceso, resulta relevante apuntar que el registro de la información espacial de la novela, así como la posterior representación cartográfica, se efectúa a partir de su división paratextual, ya que da cuenta de su dimensión temporal contrafactual, esto es, el proceso compositivo y apocalíptico. Por tanto, los paratextos van a constituir, en la base de datos, el atributo que facilite el cómputo y la ordenación de los datos espaciales. En virtud de esta determinación, el registro de la recurrencia o número de apariciones de un emplazamiento sujeto a las mismas categorías debe ajustarse a la segmentación de la obra que ofrecen. De manera más concreta, cuando en una sección de la novela, bajo el mismo paratexto, se detecta la reiteración de un espacio se recoge una única vez en la base de datos.¹³⁷

¹³⁶ Dada la amplia cantidad de información espacial barajada en el presente estudio y para garantizar su visibilidad, facilitamos la base de datos en formato digital a través de un Story Map. Esta aplicación se describirá pormenorizadamente a continuación. En este caso concreto, empleamos un Map Series que permite, mediante un panel lateral dividido en tres secciones, el acceso a todos los datos.

¹³⁷ Durante el examen la recurrencia y el registro de espacios en la base de datos se tiene en cuenta el uso de topónimos pero no la sinonimia. De este modo, se registran en la base de datos Villasanta de la Estrella y el término *ciudad* aunque respondan a iguales características y aparezcan en el mismo fragmento. En cambio, la sustitución del término catedral por «seo» (Torrente, 1982, p. 21) cuando ya se ha registrado el primero y el segundo constituye una réplica de sus particularidades, bajo el mismo paratexto, implica

En este punto del proceso entran en juego los SIG, que posibilitan el desarrollo de representaciones cartográficas de distinto tipo, adecuadas y privativas de cada categoría espacial desarrollada, para favorecer la visualización y el examen sus particularidades. Dicho de otro modo, a raíz de la elaboración de la base de datos, estas tecnologías van a favorecer el mapeo selectivo de la información, de acuerdo con cualquier morfología preestablecida. Al presentar los datos de forma integrada y correlacionada contribuyen a determinar las bases conceptuales para el estudio cartográfico del espacio literario, propiciando nuevos análisis sobre su significado.

Ahora bien, estas representaciones cartográficas de la literatura conllevan ciertas limitaciones que tienen que ver con el uso de *mapas base* y la *escala*.¹³⁸ La generación de mapas sobre diferentes espacios de un texto literario y sus particularidades requiere el uso de mapas actuales configurados a partir de imágenes de satélite (Reuschel y Hurni, 2011, p. 295). Son los denominados *mapas base* e incluyen información espacial geográfica y topográfica empírica que no siempre aparece registrada en la novela, como carreteras, ríos o fronteras.¹³⁹ En consecuencia, el uso de mapas base implica una impostura con respecto a los datos espaciales de las obras literarias. Conforme a esta evidencia, Piatti (2017, p. 58) apunta que no existe todavía una clase idónea de mapas base para el estudio espacial de la

el descarte del segundo. Esta manera de proceder se debe a que la sinonimia va a carecer de las implicaciones referenciales de la toponimia, como se comprobará en el siguiente capítulo.

¹³⁸ A propósito de las restricciones derivadas del uso de cartografías, resulta adecuado poner de manifiesto que «the cartographer cannot express the limits of technique in the map itself» (Broek, 1965, p. 64). En cambio, como sucede en *Fragmentos de Apocalipsis*, el escritor puede reflexionar en su propia obra sobre las restricciones del proceso de creación literaria.

¹³⁹ De acuerdo con esta singularidad, Stockhammer (2017) destaca la naturaleza subsidiaria de los mapas elaborados a partir de una obra literaria, dado que «use base maps that had already been produced for other aims than mapping literature» (p. 81). Por tanto, las propiedades de los espacios ficcionales «are then simply *augmented* from those that already exist on the base maps» y «are not expected to influence the primary ones» (Stockhammer, 2017, p. 81, p. 83). Es más, el mapa base reproduce la existencia de un territorio geográfico concebido de forma unitaria y compacta, opuesto al de la mayoría de textos literarios, que ofrecen una representación del espacio, sesgada e interrumpida, de características desiguales (Stockhammer, 2017, p. 91).

literatura. Sin embargo, con respecto a las repercusiones del uso de mapas base, es preciso también subrayar que sirven para mostrar información que, de otro modo, resultaría inaccesible. En concreto, estas cartografías revelan no solo vínculos y características de los espacios ficcionales, sino que los conectan con una geografía real, permitiendo apreciar configuraciones territoriales o distancias (Besse, 2017, p. 31).

Más allá de estas observaciones, es preciso señalar que el contenido representado en cualquier mapa base depende de la escala. Este factor constituye, al cabo, una limitación a la hora de generar las representaciones cartográficas de un texto literario. El concepto de escala posee dos significados diferenciados, tal como recoge Kemp (2010, pp. 33-34). Por una parte, designa la dimensión del territorio de estudio. Según este concepto, un mapa a gran escala de *Fragmentos de Apocalipsis* englobaría, por ejemplo, varios continentes. En cambio, un mapa a pequeña escala podría restringirse, entre otras muchas posibilidades, a los emplazamientos de Villasanta de la Estrella o de su catedral. Por otra parte, el término escala se refiere a la correspondencia matemática entre el tamaño del territorio real y su representación en un mapa. Por consiguiente, resulta posible establecer una relación inversa entre las dos acepciones de escala propuestas: a menor escala matemática, mayores son las dimensiones del territorio representado y al revés, a mayor escala matemática, la porción de mundo real reproducido es menor. En cualquier caso y para evitar la confusión, en el presente estudio el uso del concepto escala se restringe a la primera noción.

Las repercusiones del factor de la escala sobre los mapas derivados de una obra literaria tienen que ver con que las diferentes perspectivas territoriales incluidas en ella van a condicionar la visualización y el análisis de los datos. Esto se debe a que las representaciones cartográficas de los textos ficcionales deben dar cuenta de «the constant “zooming effect” of literature», tal como apuntan Piatti *et al.* (2009a, párr. 34). Se trata del constante cambio de escala espacial que tiene lugar en los textos ficcionales, pues en ellos es posible, entre otras muchas opciones, alternar una panorámica local con otra internacional. Por tanto, a la hora de llevar a cabo las

cartografías de la novela, el uso de diferentes escalas, si bien no exige modificar la ontología propuesta, va a repercutir en la cantidad de datos que resulta posible representar. De manera específica y entre otras posibilidades, el empleo de una escala local solo permitirá visualizar los diferentes tipos de espacios que integran Villasanta. Del mismo modo, la muestra a una escala mundial de los tipos de lugares desarrollados en esta narración va a imposibilitar la visualización de aquellos emplazamientos específicos que constituyen la urbe literaria. Asimismo, las técnicas de representación de los diferentes espacios del relato en un mapa también pueden sufrir cambios a raíz de la escala utilizada. Por ejemplo, las cartografías mundiales sobre los espacios registrados en la novela y sus características carecerán del nivel de detalle que conlleva un mapa de los tipos de lugares que constituyen Villasanta. De hecho, estos últimos se reducirán y solaparán.

Ante esta tesitura, solo el empleo de herramientas de navegación permite sortear las dificultades derivadas de las diferentes escalas utilizadas en la novela. Frente a las cartografías en soportes fijos, el desarrollo de mapas digitales e interactivos permite el análisis del espacio multidimensional de la literatura (Reuschel y Hurni, p. 294). Ahora bien, tal como apunta Luchetta (2017, p. 8), los mapas digitales no dejan de ser herramientas basadas en el empleo de la geometría. Por tanto, las posibilidades de representar el espacio se restringen a puntos, polígonos y líneas que se vinculan a las distintas categorías espaciales.

3.8 UN SISTEMA DE VISUALIZACIÓN ESPACIAL PARA *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*

Una vez puestos de manifiesto los límites de las representaciones cartográficas, resulta adecuado establecer una simbología que permita visualizar cada espacio de la novela según sus características individuales a través de puntos, líneas y polígonos.¹⁴⁰ La

¹⁴⁰ Conviene subrayar que estas formas de representación se denominan vectores, subyacen a la creación de los mapas topográficos y permiten explorar su topología (Kemp, 2010, p. 47). De ahí la adecuación de su uso para el desarrollo de las cartografías derivadas de la

representación de los espacios ficcionales a través de formas geométricas adaptadas a cada caso concreto constituye el primer método visual para conferir significados adicionales a dicha información.

La segunda técnica consiste aplicar variables visuales o cambios que afectan a su forma, tamaño y color dependiendo también de las particularidades excluyentes de los espacios ficcionales de la obra. Junto con los elementos geométricos, las variables visuales dan lugar a una semiología gráfica que garantiza la representación y difusión de la información de un modo accesible y productivo (Método, *Compostela geoliteraria*, 2017). En otras palabras, a la postre, ambas técnicas sirven al propósito de «to transform the literary rhetoric of space into a pictorial system» (Ungern-Sternberg, 2009, p. 248).

A partir de estas técnicas generales, todos los mapas desarrollados a partir de la novela deben obedecer al propósito de mostrar sus elementos espaciales, homogéneos y heterogéneos. Conforme a esta finalidad, las características de las representaciones cartográficas podrán adaptarse, de manera específica, a cada mapa ofrecido. Dicho de otro modo, las cartografías podrán ir acompañadas, en cada caso particular, de textos explicativos o incluir, en el propio mapa, etiquetas o leyendas sobre una determinada localización o sus valores atribuidos.

Dada la complejidad de la obra, que alcanza una escala mundial y atañe a gran cantidad de lugares, el presente estudio incluirá, en primera instancia, mapas estáticos concebidos como representaciones selectivas y ejemplares de cada categoría de emplazamientos. Se tratará de mapas simples, sujetos a las características de cada clase, que deberán resultar visualmente comprensibles.

Ahora bien, para solventar la problemática de la escala y favorecer la producción secuencial de los espacios ficcionales —de acuerdo con los paratextos—, se recurre al uso de Esri Story Maps. Se trata de una aplicación web que, por una parte, posibilita la generación de mapas interactivos en serie, cuya escala de visibilidad alcanza la

novela.

totalidad terrestre y puede ser reducida o ampliada de manera manual según el criterio del lector. Por otra parte, facilita la combinación de dichos mapas con datos cartográficos cualitativos, información textual, imágenes o contenido multimedia, de modo que resulten asequibles tanto a los especialistas como a los usuarios en general.¹⁴¹ En consecuencia, para su visualización es necesario un dispositivo electrónico con acceso a internet que permita acceder y operar con ellos.

Los mapas con la información íntegra, correspondiente a cada categoría espacial, se reproducirán, de manera conjunta, en dos formatos Story Map: Map Series y Cascade. El primero, a partir de un panel lateral, favorece el acceso a las cartografías así como a los datos que las acompañan y, a su vez, permite la incorporación en su desarrollo de los Cascade. Estos últimos están constituidos por mapas en serie, dispuestos en vertical, que el usuario puede hacer avanzar o retroceder manualmente y posibilitan un desarrollo cartográfico y teórico detallado a pantalla completa.

De manera pormenorizada, los Map Series incluirán el mapa estático de carácter ejemplar junto con la definición de la clase espacial correspondiente, a modo de introducción. Asimismo, presentarán mapas de todos los espacios que integran cada categoría espacial en su conjunto y también según su aparición en los distintos fragmentos de la novela, mediante mapas digitales Cascade. A partir de las representaciones en formato Story Map —y no de los mapas estáticos— se llevará a cabo la lectura de la información.

Los mapas desarrollados van a favorecer la síntesis, la muestra y la comprensión del fenómeno complejo que supone la creación del espacio contrafactual en esta obra torrentina. De manera general, la totalidad de cartografías llevadas a cabo va a servir al propósito de mostrar diferentes significados del espacio literario de manera descriptiva. Por consiguiente, las representaciones cartográficas

¹⁴¹ De hecho, los estudios desarrollados en el ámbito de la cartografía literaria se caracterizan por «its appeal to a wide range of audiences (scholars, teachers, students, tourists, interested readers in general and of all ages)» (Piatti, 2017, p. 73).

suponen la generación de una nueva realidad espacial.¹⁴² De acuerdo con este detalle, es necesario tener en cuenta, con respecto a las cartografías obtenidas, que «visualize spatial aspects of fiction, but they themselves contain fictional elements. They are the product of selections, omissions, and interpretations» (Piatti, 2017, p. 49). Conforme a la finalidad del presente trabajo, favorecen el acceso a la especificidad del espacio contrafactual gestado en el texto literario y a sus vínculos con respecto a la geografía empírica, así como a características sobre sus pautas de configuración que de otro modo podrían pasar inadvertidas.¹⁴³

De acuerdo con este objetivo, se llevará a cabo en el siguiente capítulo una tipología que dé cuenta de las particularidades de los espacios ficcionales, atendiendo a su funcionalidad y a su producción. Además, en función de las representaciones cartográficas resultantes, se realizará el análisis sobre las particularidades del espacio contrafactual gestado en la novela.

¹⁴² La cartografía de los textos ficcionales puede concebirse como una técnica de escritura, pues permite configurar información, nociones y características, siendo esta capacidad conceptual y organizativa la que debe analizarse, conforme advierte Besse (2017, pp. 36-37). En concreto, es equiparable a una concepción de la escritura a modo de montaje, pues posibilita la reunión, el adelanto o la posposición y el cotejo de las imágenes con el objetivo de mostrar las particularidades del espacio literario.

¹⁴³ No obstante, dependiendo de la perspectiva de estudio y los objetivos perseguidos, resultaría posible proponer distintas tipologías y soluciones para la representación cartográfica de los espacios ficcionales estudiados.

4 LA REPRESENTACIÓN CARTOGRÁFICA DE *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*

El estudio de la novela *Fragmentos de Apocalipsis* a la luz de la cartografía literaria debe servir al propósito de analizar los espacios ficticiales atendiendo a su función y a los tipos de vínculos que se establecen entre ellos y sus hipotéticos referentes empíricos. De acuerdo con este objetivo, se procede a la revisión crítica de una serie de investigaciones sobre la clasificación de datos espaciales. En concreto, atendemos a los fundamentos teóricos necesarios para el desarrollo de una tipología de lugares ficticiales que dé cuenta de las características del espacio contrafactual instituido en la novela. A partir esta última, llevamos a cabo, por una parte, el examen de los datos espaciales de *Fragmentos de Apocalipsis* a tenor de su funcionalidad y, por otra parte, se definen las posibilidades particulares de una relación potencial con la geografía empírica. De este modo, la información ficcional sobre el espacio es catalogada conforme a la viabilidad de su mapeado. Además, aquellas clases de espacios en que resulta operativo, aparecen acompañadas de sus respectivas representaciones cartográficas, así como de las conclusiones que se pueden extraer de ellas.

4.1 UNA TIPOLOGÍA DE ELEMENTOS ESPACIALES EN LA FICCIÓN

Una vez recopilados los datos espaciales que provee la obra literaria, el análisis de sus vínculos, posibles y particulares, con respecto a los emplazamientos empíricos debe ir precedido de su deslinde e inventario en unidades de lugar, de acuerdo con la función que desempeñan y sus posibles relaciones con la geografía empírica. Este

estudio se hace partiendo de una valoración holística, que considera la naturaleza contrafactual del espacio, según se ha expuesto en el primer capítulo del presente trabajo.

En correspondencia con este propósito, vamos a repasar tres tipologías de elementos espaciales que van a servir para establecer una categorización inicial de los lugares registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* y de sus roles. La primera es la clasificación de elementos espaciales empíricos desarrollada por Lynch en su obra *La imagen de la ciudad*. En segundo lugar, se considera la tipología de lugares ficcionales que establece el grupo de especialistas del Instituto de Cartografía y Geoinformación ETH Zürich al amparo del proyecto ya aludido. Finalmente, se detalla la categorización de lugares literarios elaborada en el ámbito del proyecto de investigación «La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales» elaborada a partir de las dos anteriores. En esta última se va a fundamentar el ulterior examen de la referencialidad espacial en *Fragmentos de Apocalipsis*.

El estudio desarrollado en *La imagen de la ciudad* resulta relevante para elaborar una tipología de espacios ficcionales debido a su concepción. El fundamento que sostiene la posibilidad de trasladar las categorías de Lynch a los lugares literarios es el del mapa cognitivo. A partir de mapas de Boston, Jersey City y Los Ángeles, llevados a cabo por sus habitantes, Lynch (2001, p. 61) elaboró una clasificación de elementos espaciales con los que dar cuenta de la configuración cognitiva de la imagen de la ciudad.

Por tanto, Lynch (2001) se basa en el conocimiento subjetivo de los habitantes del espacio urbano —tanto colectivo como individual— para configurar sus «objetos físicos y perceptibles» (p. 61). De acuerdo con las aprehensiones de sus moradores, Lynch establece cinco categorías elementales en las que pueden clasificarse los espacios de la ciudad: sendas, bordes, barrios, nodos e hitos.

Las sendas constituyen vías que el individuo puede recorrer o recorre de manera habitual o esporádica. Se trata de lugares cuyo diseño obedece a la función de favorecer el desplazamiento, la

estructuración y la conexión entre emplazamientos —es el caso de «calles, senderos, líneas de tránsito, canales o vías férreas» (Lynch, 2001, p. 62). Los bordes son componentes espaciales de tipo lineal que suponen la frontera, natural o artificial, de un territorio —como la costa o una muralla. De acuerdo con Lynch (2001), las sendas son «ejes coordinados», en cambio, los bordes representan «referencias laterales» (p. 62). Ahora bien, como el propio especialista reconoce, a nivel interno, los bordes contribuyen habitualmente a la organización espacial vinculando el territorio que circunvalan. En contraste, a nivel externo, Lynch (2001, p. 62) distingue entre «suturas» o bordes que conectan dos lugares y «vallas» o bordes cuya función es la separación de territorios. Estos últimos pueden ser «más o menos penetrables» (Lynch, 2001, p. 62).

Los «barrios» o «distritos» designan sectores urbanos de extensión intermedia o amplia que el habitante establece al reconocer su idiosincrasia intrínseca (Lynch, 2001, p. 62). Se trata de zonas identificables a raíz de una serie de características asociadas, por consiguiente, varían en función de la ciudad. Según apunta Lynch, suponen la principal forma de estructuración local realizada por los habitantes y resultan siempre distinguibles en el seno de la urbe. Es más, cuando se revelan identificables fuera de este ámbito concreto, pueden servir de «referencia exterior» (Lynch, 2001, p. 62).

Los «nodos» representan emplazamientos tácticos del espacio urbano que sirven de punto de partida o de destino masivo para los individuos (Lynch, 2001, p. 62). Se trata de lugares de convergencia estructural —por ejemplo una intersección— o de concentración, ya sea esta de tipo físico, usufructual o ambos —como un mercado. A propósito de esta categoría, Lynch (2001) denomina «núcleos» a aquellos nodos que se convierten en el epicentro representativo de la idiosincrasia de un distrito, «sobre el que irradian su influencia y del que se yerguen como símbolos» (p. 63). En función de estas características, resulta posible establecer una relación directa entre la categoría de barrio y la de nodo, ya que este último a menudo funciona como eje de atracción preeminente dentro del primero. Del mismo modo, existe una correspondencia entre esta última noción y la

de senda, pues, con frecuencia, el predominio de un nodo deriva de la confluencia de sendas que generan acciones en el trayecto.

Finalmente, Lynch (2001, p. 63) distingue los «hitos» o emplazamientos de referencia, es decir, elementos espaciales concretos, desde el punto de vista arquitectónico u orográfico —desde un semáforo hasta un volcán—, externos para el individuo. Al tratarse de lugares específicos, su utilización «implica la selección de un elemento entre una multitud de posibilidades» (Lynch, 2001, p. 63). Además, un hito puede servir, en función de la distancia y el ángulo de visión —independientemente de su posición estática o dinámica—, como centro radial o direccional invariable con respecto a otros hitos, dentro o fuera del espacio urbano.

No obstante, si bien esta taxonomía posibilita la adscripción de funciones, desde un punto de vista cognitivo, a la información geográfica descompuesta previamente en unidades, su concepción, en última instancia, se limita a la realidad empírica. Además, el propio Lynch (2001, p. 64) advierte de que el etiquetaje de los elementos espaciales urbanos depende de la percepción particular de cada individuo. En consecuencia, su asignación a una u otra de las categorías anteriores puede variar. Por ambas circunstancias, resulta insuficiente para dar cuenta del establecimiento y la función específica de los espacios literarios.

La generación de mapas, desde una perspectiva estrictamente cartográfica, conlleva la adscripción de coordenadas de latitud y longitud a los datos geográficos,¹⁴⁴ pues se parte del supuesto de que dicha información remite a la geografía empírica (Kemp, 2010, pp. 31-32). No obstante, el uso de la cartografía como herramienta analítica para el estudio de los textos literarios exige, además del vínculo entre localizaciones ficcionales y su presumible posicionamiento en un mapa,¹⁴⁵ cierta categorización previa de estos

¹⁴⁴ En el campo de estudio de la geografía y la cartografía, es posible distinguir entre ubicaciones directas e indirectas. Las primeras aparecen indicadas mediante coordenadas y las segundas representan referencias cuya posición es conocida —por ejemplo, topónimos— (Kemp, 2010, p. 43).

¹⁴⁵ Frente a los análisis puramente geográficos y cartográficos, en el ámbito de la cartografía

datos. En relación con esta tarea, los estudios llevados a cabo al amparo del proyecto interdisciplinar «Ein Literarischer Atlas Europas», entre otros, por Piatti (2008) en su obra *Die Geographie der Literatur* y, después, por Reuschel y Hurni (2011) en el artículo «Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction» marcan un hito.¹⁴⁶ En particular, Reuschel y Hurni (2011, p. 294) clasifican los datos geográficos ficcionales en cinco entidades básicas: *settings*, espacios proyectados,¹⁴⁷ zonas de acción, *marcas* y rutas.

literaria, los nombres explícitos de lugar representan las alusiones directas al espacio empírico, mientras que las referencias indirectas se gestan a partir de la descripción del lugar y de su entorno (Piatti, 2017, p. 50). Como se comprobará en las siguientes páginas, en los textos literarios no todos los datos espaciales suponen información geográfica y resultan más habituales las ubicaciones indirectas. Esto se debe a que los lugares ficcionales son, a la postre, «an interpretation of reality, decorated and even camouflaged through the imagination of the author and made accessible by written words and by natural language» (Reuschel y Hurni, 2011, p. 298).

¹⁴⁶ En estos trabajos los investigadores ofrecen varias divisiones de los datos espaciales de la ficción, por ejemplo, según el tipo de entidad que constituyen, su grado de relación con la realidad o su función y significado. Conforme a estos dos últimos criterios, Reuschel y Hurni (2011, pp. 296-97) establecen una división de los escenarios literarios en seis clases: simples, temáticos, física o psicológicamente protagonistas, míticos y alegóricos o simbólicos. El escenario simple sirve únicamente como contenedor de los hechos, esto es, no desempeña ninguna función con respecto a la acción. Es más, puede ser sustituido sin que dicho cambio afecte al desarrollo de la trama. En contraste, un espacio temático es aquel que resulta relevante para el avance de los acontecimientos y su composición se describe minuciosamente porque no es reemplazable. En tercer lugar, el escenario ficcional puede ser física o psicológicamente protagonista. La relevancia física del espacio se manifiesta cuando la transformación de la naturaleza —a raíz de los procesos constantes de cambio que es susceptible de sufrir— repercute en la acción. De manera más específica, el protagonismo psicológico del espacio se traduce en el condicionamiento anímico de los personajes. Por último, los escenarios literarios pueden ser míticos y alegóricos o simbólicos. La diferencia entre estas dos categorías reside, respectivamente, en las implicaciones fabulosas o figurativas que adquiere el espacio literario a raíz de su configuración. Si bien esta tipología no contribuye a la finalidad del estudio presentado, las demás clasificaciones de espacios ficcionales llevadas a cabo por Reuschel y Hurni serán parte integrante de este capítulo.

¹⁴⁷ El término *proyección* posee un significado diferente en el ámbito de estudio de la cartografía, al margen de su aplicación a los textos ficcionales. Desde una perspectiva cartográfica estricta, *proyección* «is the method by which the spherical earth is “projected” onto a flat surface (i. e., a sheet of paper or a computer screen)» (Kemp, 2010, p. 45). Por tanto, «projections are geometrical operations» que «require mathematical equations to convert latitude and longitude coordinates into rectangular map coordinates» (Kemp, 2010, p. 45). Por consiguiente, el significado primordial de este vocablo remite a

Esta tipología surge con el propósito de determinar las características específicas de los espacios literarios. Por una parte, el término *setting* designa las localizaciones en las que los personajes están presentes y se desarrolla la acción. Por otra parte, aquellos espacios que únicamente se mencionan y remiten a la extensión geográfica del espacio ficticio, sin llegar a ser determinantes para la historia o los personajes, se denominan *marcas*. Asimismo, los lugares que los personajes evocan sin estar presentes —ya sea como recuerdos, sueños o anhelos, entre otras posibilidades— son los llamados espacios proyectados.¹⁴⁸ Por último, las rutas constituyen conjuntos de *settings* o espacios proyectados conectados entre sí por los movimientos de los personajes. De modo semejante, las zonas de acción son conglomerados de puntos o espacios proyectados, que se vinculan en función de uno o varios criterios, establecidos y explicitados de antemano por el especialista según los objetivos de su análisis.

Sin embargo, esta clasificación de espacios ficcionales puede variar dependiendo del establecimiento del rango de acción efectivo de la ficción, de acuerdo con el desarrollo de cada obra literaria. En concreto, los espacios proyectados, que se definen en virtud de la ausencia física de los personajes, pueden vincularse con los *settings*, pues son susceptibles de incluir actos de los personajes —«*Past action, planned action, action that might be desirable and so on*»¹⁴⁹ (Piatti, Reuschel y Hurni, 2013). Más aún, a lo largo de un texto literario, un mismo emplazamiento puede aparecer caracterizado en unas ocasiones como *setting* y en otras como espacio proyectado. Incluso es posible que ambas concepciones se desarrollen de manera simultánea —«*for example when a character visits places [...] and*

una técnica de representación espacial cartográfica y no literaria. Se trata de dos nociones que carecen de vínculos intrínsecos y en ningún caso deben confundirse.

¹⁴⁸ A partir de la clasificación establecida inicialmente por Piatti (2008, p. 199), Reuschel y Hurni (2011, p. 297) proponen una subdivisión de las proyecciones en función del proceso psicológico que determina la referencia espacial. De este modo, distinguen entre espacios recordados —localizaciones transitadas por los personajes en el pasado—, soñados —lugares con los que fantasean los personajes—, anhelados —emplazamientos atrayentes para los personajes— y evocados —lugares aludidos a través de un procedimiento narrativo diferente a los anteriores.

¹⁴⁹ En cursiva en el original.

experiences the past and the present in a double perspective»¹⁵⁰ (Piatti *et al.*, 2013). Esto se debe a que los espacios proyectados obedecen a un propósito narrativo concreto e incorporan nuevos estratos de significado a la geografía ficcional. De hecho, en ciertas obras, «memories, longings and dreams become much more powerful than the present course of action» (Piatti *et al.*, 2013). Por tanto, pueden llegar a convertirse en el recurso principal de configuración y desarrollo espacial, temporal y argumental de la narración.¹⁵¹

En definitiva, las diferentes categorías propuestas no son excluyentes entre sí. Además, esta clasificación resulta insuficiente a la hora de discernir determinados lugares de acción que pueden contener otros en su interior. Tampoco posibilita la identificación de aquellos espacios a los que se refieren los personajes estando presentes en ellos o en sus inmediaciones, ni de los que contemplan, aun pudiendo adquirir o desempeñar ambos tipos de lugares un significado o un papel relevante en la trama.

Ante esta situación, parece conveniente reformular dichas concepciones espaciales atendiendo a la tipología anterior elaborada por Lynch y también las posibilidades de procesamiento de datos geográficos que favorecen los SIG, compatibles con ella. Esta es la tarea llevada a cabo en el marco del proyecto santiagués «La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales». Este grupo de investigadores, del que formé parte, estableció una clasificación de los espacios ficcionales que evita la confluencia funcional de elementos al introducir nuevas categorías.

En primera instancia, distinguen tres tipos de entidades espaciales básicas en la literatura, según sus dimensiones y relación: *settings*, zonas y rutas. La primera categoría designa las localizaciones que en

¹⁵⁰ En cursiva en el original.

¹⁵¹ Esto sucede en las novelas que Piatti *et al.* (2013) utilizan para ejemplificar esta categoría: *Madame Bovary* (1856) de Flaubert, *Las tres hermanas* (1901) de Chéjov, *Montauk* (1975) de Frisch, *Prague* (2002) de Philips y *Der Schrecken verliert sich vor Ort* (2012) de Held. En estas obras, los protagonistas se evaden del espacio donde aparecen a través de anhelos o recuerdos de otros lugares y este hecho tiene repercusiones ineluctables en el argumento.

el texto se corresponden con unas coordenadas geográficas específicas de latitud y longitud —X e Y—, al margen de la actuación de los personajes. Los *settings* representan la unidad espacial mínima mapeable e indivisible —esto es, no albergan otros *settings*— y se instituyen como elemento primigenio a partir del cual se definen las demás entidades de esta tipología. Por otra parte, constituyen zonas las referencias de lugar que, conforme aparecen concebidas en los textos ficcionales, son susceptibles de albergar en su interior *settings*. En este sentido, la diferencia entre *settings* y zonas es funcional y depende de la escala variable del espacio en la ficción. Por tanto, a lo largo de una obra literaria, una misma referencia espacial puede operar como *setting* o como zona si alude a un área geográfica conceptualizada, respectivamente, de forma unitaria o, por el contrario, es susceptible de segmentarse al dar cabida a *settings*. Por último, las rutas comprenden las series de localizaciones a lo largo de las cuales los personajes se mueven, esto es, implican la conexión —explícita o implícita— entre varios *settings*, zonas o ambos. Esta clasificación responde al lenguaje básico de la mayor parte de los SIG, integrado, como ya se ha dicho, por puntos, líneas y polígonos.

En segunda instancia, estos tres tipos de espacios literarios se clasifican en cinco nuevas categorías: acción, *marca*, mención, visión o proyección. Esta división se establece a raíz del significado o de la función que los distintos *settings*, zonas y rutas adquieren o desempeñan conforme a la información argumental de la obra. Los lugares donde se desarrollan los hechos narrados son espacios de acción. En cambio, las *marcas* son significantes espaciales que aluden a la procedencia geográfica, es decir, operan como denominación de origen de entidades no espaciales. Por otra parte, se consideran menciones aquellos espacios a los que se refieren o describen los personajes, se encuentren o no físicamente en ellos o en su entorno, si se trata de puntos, o en alguna de sus partes, cuando son zonas. La categoría visión se aplica a los lugares que los personajes contemplan, sin estar en ellos de forma física. Por último, el término proyección designa espacios evocados, donde los personajes no están presentes en el momento de la alusión, independientemente de que puedan

transcurrir o no acciones en ellos.¹⁵²

A propósito de este inventario, es necesario señalar que la distinción entre puntos, zonas y rutas, así como la segunda tipología aplicada a los espacios literarios, resultan excluyentes para cada unidad de lugar. No obstante, la catalogación de un mismo espacio como parte de una ruta o como lugar de acción, *marca*, mención, visión o proyección puede variar a lo largo de la obra. Esta mudanza obedece a la evolución del argumento, la cual a menudo implica cambios con respecto a la función o significado ejercido o adquirido por una referencia geográfica concreta.

La siguiente tabla permite apreciar, de manera esquemática, las categorías correspondientes a cada una de las tres clasificaciones con sus subdivisiones particulares:

Tabla I. Tipología de elementos espaciales

La imagen de la ciudad		Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction	«La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario: (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales»	
Sendas		Settings	Settings	Acción Marca Mención Visión Proyección
Bordes	Suturas	Marcas	Zonas	Acción Marca Mención Visión Proyección
	Vallas			
Barrios		Proyecciones	Rutas	Acción Marca Mención Visión Proyección
Nodos	Núcleos			
Hitos		Rutas		
		Settings		
		Proyecciones		
		Zonas de acción		
		Settings		
		Proyecciones		

¹⁵² Conforme a estas reflexiones, la categoría de los espacios proyectados será analizada con detalle líneas más adelante, a propósito de la problemática que implica su aplicación a *Fragmentos de Apocalipsis*.

Las tres tipologías sirven al propósito de descomponer y aquilatar las entidades geográficas y topográficas que integran un escenario literario, pues, como señalan Reuschel y Hurni (2011), «Every topographic or geographic reference within a story can be associated with one of these categories» (p. 294). En otras palabras, cualquiera de las taxonomías propuestas permite emprender el estudio de un texto literario atendiendo a las características específicas de sus componentes espaciales. Ahora bien, estimamos que la doble clasificación propuesta en el seno del último proyecto, dada su mayor compleción, representa el punto de partida más apropiado para la extracción y examen de los datos correspondientes a las localizaciones de *Fragmentos de Apocalipsis*.

4.2 LAS CARACTERÍSTICAS FUNCIONALES DE LA CONSTRUCCIÓN CONTRAFACUAL DEL ESPACIO EN *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*

La tipología espacial desarrollada al amparo del proyecto «La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario: (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales» permite reconocer *settings*, zonas y rutas en *Fragmentos de Apocalipsis*. Del mismo modo, posibilita la subdivisión de esta tipología en espacios de acción, *marcas*, menciones o visiones. Sin embargo, esta última categoría, junto con la de las proyecciones, presenta una conceptualización y una operatividad específicas, de acuerdo con la construcción contrafactual del espacio que lleva a cabo Torrente en la novela.

Por una parte, la tipología inicial de *settings* —de ahora en adelante *puntos*¹⁵³—zonas y rutas favorece la diferenciación de todas las unidades espaciales que integran esta ficción. Incluye, por ejemplo, puntos y zonas como la catedral y la ciudad de Villasanta de la Estrella, respectivamente, en múltiples secciones de la obra. Asimismo, engloba rutas como, entre otras, la que un grupo de personajes realiza por diversas calles de la urbe al inicio de la

¹⁵³ Se utiliza esta denominación para mayor claridad, teniendo en cuenta que esta clase de espacios presumiblemente aluden en el plano geográfico a un par de coordenadas.

novela—y que será objeto de un análisis pormenorizado en las siguientes páginas. Por otra parte, a partir de estas categorías, resulta posible identificar puntos, zonas y rutas de acción como los anteriores.¹⁵⁴ También resulta posible detectar múltiples *marcas* que atañen tanto a puntos —«el vino era del Rosal» (Torrente, 1982, p. 331) —como a zonas —«villasantinos» (Torrente, 1982, p. 166). A su vez, puntos y zonas pueden operar en determinados segmentos de la narración como menciones. Este el caso de la catedral cuando el anarquista Pablo Bernárdez tropieza con don Felipe Segundo y le explica que se dirige hacia el monumento (Torrente, 1982, p. 66). Lo mismo ocurre con respecto a la ciudad ficcional cuando, en la segunda profecía, el bibliotecario apela a ella: «¡Villasanta de la Estrella, jay!, Villasanta, rica en panes y quesos, amada del Señor!» (Torrente, 1982, p. 164). Para terminar, en esta novela torrentina se registran escasas visiones, cuya concepción y uso deben ser objeto de un examen individualizado.

Con respecto a los puntos, en el proceso de gestación del espacio contrafactual que tiene lugar en *Fragmentos de Apocalipsis* sobresalen, muy por encima de las demás clases, los considerados de acción —véase <https://arcg.is/1jbevH>. La mayor recurrencia de este tipo de lugares se corresponde con la función primaria de los emplazamientos como soporte fundamental para el desarrollo de los diferentes hechos recogidos en la novela. Por el contrario, en relación con las zonas, el tipo de espacios mayoritarios son los considerados *marcas*, es decir, aquellos que sirven para determinar la procedencia geográfica. Esta información parece encajar con la concepción funcional de las zonas como receptáculos donde se pueden ubicar los puntos —a los que se restringiría, en general, la acción— y la utilidad de las *marcas* que, en virtud de su cometido, contribuyen a perfilar el ámbito territorial de la ficción. Asimismo, las *marcas* suponen el segundo tipo de puntos más recurrente en la novela, por detrás de los espacios de acción. En correspondencia, las zonas de acción

¹⁵⁴ Las rutas registradas en la obra, debido al carácter experimental de la ficción y a las particularidades que presentan los desplazamientos de los personajes y el espacio creado, solo van a poder ser consideradas acciones, como se apuntará en un apartado específico posterior dedicado a su estudio.

representan la segunda categoría más frecuente de este tipo de espacios registrada en *Fragmentos de Apocalipsis*, si bien muy por debajo de la primera. Estos datos también se adecúan al hecho de que la acción se concentre, mayoritariamente, en puntos.

Muy próximos a las *marcas*, tanto en el caso de los puntos como en el de las zonas, se hallan los lugares mencionados. Quizá, antes de profundizar en el estudio de la obra, podría esperarse una mayor recurrencia de este tipo de emplazamientos, pues la creación del espacio contrafactual expuesta en la novela, al incluir el proceso compositivo del autor, tiene lugar a través de la palabra. De hecho, las menciones representan un recurso fundamental a la hora de levantar nominalmente la ciudad literaria —«He nombrado la torre, y ahí está. Ahora, si nombro la ciudad, ahí estará también. Entonces, digo: catedral, monasterios, iglesias, la universidad, el ayuntamiento, el palacio del arzobispo» (Torrente, 1982, p. 16). No obstante, el estudio espacial llevado a cabo corrobora que los lugares mencionados suponen el tercer tipo más relevante. Por último, como ya se ha dicho, la categoría de puntos y zonas menos frecuente en la novela es la de los espacios considerados visiones. Ahora bien, los lugares contemplados son determinantes a la hora de gestar el espacio contrafactual, debido a su configuración y utilidad excluyentes.

4.2.1 La especificidad de las visiones a tenor del proceso de construcción del espacio contrafactual en *Fragmentos de Apocalipsis*

Los pormenores analizados sobre las características del proceso creativo llevan a reconsiderar el alcance que presenta en la obra la clase de lugares considerados visiones. En *Fragmentos de Apocalipsis*, esta categoría sirve para designar aquellos espacios que, según el autor ficticio especifica, se registran en el texto de acuerdo con el resultado de un proceso de contemplación. Sin embargo, dicho proceso constituye, en buena parte de los casos, una metáfora del desarrollo creativo que corre a su cargo. Por ejemplo, en el primer fragmento del diario de escritura, con fecha del 22 de mayo, el protagonista explica cómo observa diferentes materias de su inventiva:

Ahora mismo las veo, algunas de ellas, caras y cuerpos olvidados, como un capitel románico, unas narices aquí, allá una pierna, entre un torso tetudo y un brazo armado: unos ojos estúpidos y grandes, la espalda y las caderas de una mujer desnuda, una mano gigante con una bomba encendida, la torre de una iglesia (Torrente, 1982, p. 14)

El último componente espacial, conforme a los datos posteriores incluidos en el relato, puede aludir al trasunto real la torre Berenguela santiaguesa y, de acuerdo con estas especificaciones del autor ficticio, debe ser catalogado como visión. No obstante, como dicho proceso de contemplación es fruto de la creatividad, no exige una relación de accesibilidad visual de cariz físico que permita su vinculación con otro emplazamiento.

Aunque en algún caso el protagonista apunta, dentro de la propia ficción, el lugar desde donde él o los demás personajes contemplan, no siempre existe una correspondencia geográfica efectiva o excluyente entre este y el espacio o espacios vistos. De manera específica, en la sección del diario de escritura del 17 de junio, el autor ficticio se halla en la catedral contemplando el manuscrito del apocalipsis y, en sus páginas, halla «las Siete Iglesias» (Torrente, 1982, p. 45). Mas como se trata de un dibujo, no se instituye una conexión física de carácter visual entre estos monumentos y la catedral villasantina. En otros casos, el punto de mira incluido en la narración no es un territorio. Por ejemplo, cuando el protagonista emprende con Lénutchka su periplo hacia Mazaricos, ambos otean, mientras saltan de un rayo crepuscular a otro, Villasanta, el «puertecillo» de Muxía y, más adelante, la propia isla (Torrente, 1982, pp. 106-107). Por otra parte, cuando el autor ficticio, en compañía de Manolito, acude a ver la cabalgata de los caballeros templarios, ambos alcanzan «la galería» y reparan en que «la nave central, [...] del presbiterio al pórtico» está alumbrada (Torrente, 1982, p. 75). Si bien estos últimos espacios pueden ser catalogados como visiones, no parece adecuado considerar la galería catedralicia un punto de mira, pues no representa un lugar excluyente o necesario para efectuar un proceso de observación efectivo con respecto a la nave central. Esto se

debe a que, al hallarse en el interior del edificio, los personajes, que vienen de la casa del sastre y continúan en movimiento, van a contemplar, de forma indefectible, distintas partes de su interior.

Más allá de estos ejemplos, solo la urbe literaria se presenta como espacio contemplado de acuerdo con las posibilidades privativas de accesibilidad ocular y física que favorece otro emplazamiento determinado. En dichos casos, los espacios que se conciben y operan, de manera efectiva, como puntos de observación, dan lugar a otra categoría definitoria del espacio contrafactual en la novela, la *cuenca visual*, que será examinada en un apartado posterior.

Por tanto, en líneas generales, la categoría espacial denominada visión se aplica a aquellos lugares que, según aparece especificado en el relato, son contemplados, al margen de los pormenores subyacentes a dicho proceso. Así, por ejemplo, el Supremo explica, en su entrevista con el autor ficticio, cómo decidió «hacer un viaje y ver algunas ciudades», en concreto, «París, Venecia» y «Nueva Orleans» (Torrente, 1982, p. 216). De modo semejante, la aplicación de la categoría correspondiente a las proyecciones en la novela pone de manifiesto su falta de efectividad.

4.2.2 La inoperatividad las proyecciones en la gestación del espacio contrafactual de *Fragmentos de Apocalipsis*

En el marco del proyecto «A Literary Atlas of Europe», la categoría de lugar correspondiente a los espacios proyectados fue desarrollada para designar aquellos lugares que un determinado «character thinks of, remembers, is longing for or imagines, without being physically present in» (Piatti *et al.*, 2013). Más allá de esta acepción primigenia, esta clase ha sido redefinida en el ámbito del proyecto «La proyección del Lugar. Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926) Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales». En el estudio titulado «Proyecciones. La relaboración del espacio ausente» se utiliza para designar pares de espacios vinculados a raíz de un proceso de evocación. De este modo, se establece la diferencia y el vínculo específico entre el lugar donde

un personaje recuerda o proyectante y el lugar objeto de dicha reminiscencia o proyectado.¹⁵⁵

Conforme a este último significado, sería posible considerar que todos los espacios que aparecen en las diversas secciones de la novela estudiada son proyecciones, a tenor de los datos sobre su creación. Esta perspectiva se sustenta en el hecho de que *Fragmentos de Apocalipsis* reúne las evocaciones de un autor ficticio. Dichas alusiones resultan de su deseo manifiesto de escribir una novela y, a la vez, describir el proceso compositivo.¹⁵⁶ De acuerdo con este propósito, el protagonista delega —también de manera explícita— en uno de sus personajes, don Justo Samaniego, parte de su labor imaginativa. Por este motivo, el bibliotecario contribuye al desarrollo de la ficción erigida por el autor ficticio —«Yo soy un escritor que anda acopiando materiales para escribir una novela, y uno de mis personajes inventados tiene a su cargo la redacción de lo que pudiéramos llamar narración paralela» (Torrente, 1982, p. 365). Además, aunque desde el comienzo de la novela no resulte evidente, a medida que avanzan los hechos se pone de manifiesto, cómo, por una parte, el protagonista evoca los diversos lugares ficcionales desde su residencia, incluida dentro de la propia ficción. Por otra parte, don Justo proyecta, a su vez, diferentes espacios ficcionales desde su despacho universitario, también dentro de la ficción, donde escribe las profecías. De manera más específica, la vivienda del autor ficticio y el despacho del bibliotecario representarían los espacios proyectantes, mientras que los emplazamientos donde transcurren las peripecias serían espacios proyectados. Más aún, con respecto a esta última categoría, podría apuntarse que la casa del protagonista y el despacho de Samaniego son igualmente espacios proyectados pues, en un juego de doble alusión, constituyen evocaciones de sus propietarios. En consecuencia, si en virtud del proceso imaginativo de creación de los espacios novelescos pudiesen ser catalogarlos como proyecciones,

¹⁵⁵ Para más información véase Proyecciones. La reelaboración del espacio ausente. (2017).

¹⁵⁶ Tal como apunta Loureiro (1989), el «contenido» de la novela, «si bien está sujeto a estos límites *a priori* de la realidad, [...] no procede de esa realidad sino de la imaginación [...] del escritor mismo» (pp. 146-47).

dicha clasificación carecería de carácter distintivo y no resultaría operativa para analizar sus funciones.

Sin embargo, si se profundiza en la definición de este tipo de espacios, el ejercicio de evocación espacial que llevan a cabo autor ficticio y bibliotecario, dada su doble condición de escritores y protagonistas de sus relatos, no se ajusta a dicha categoría. De acuerdo con la definición más reciente que Piatti (2017) ofrece, a título individual, sobre las proyecciones, dichos lugares «are not “accessed” by actual characters, but rather inserted into the literary space by means of memories, dreams, and reveries» (p. 52). Piatti (2017) hace especial hincapié en el hecho de que «literary characters are not present in the marked places; they only summon them in the form of dreams, memories, and longings» (p. 61). Sin embargo, las evocaciones espaciales registradas en la novela, ya corran a cargo del protagonista —responsable, en última instancia, de todas ellas—, ya de don Justo o incluso de otros personajes, van a implicar, en su mayoría, el establecimiento del rango de acción efectivo de la ficción en el emplazamiento ensoñado. Dicho de otro modo, en la novela, el protagonista, el bibliotecario o los personajes a los que aluden cada uno de los dos narradores están presentes en los lugares evocados. Por consiguiente, estos deben ser catalogados como espacios de acción, *marcas*, visiones o menciones. De hecho, la vivienda y el despacho de los personajes son lugares de acción, aunque, tal vez, el ejemplo más claro de este procedimiento sea el viaje introspectivo que el protagonista realiza a la historia de la dictadura tropical a cargo del Supremo. Según aparece recogido en la entrada de la agenda compositiva correspondiente al 4 de noviembre, el autor ficticio se sumerge en la «sima comunicante» de los escritos cuya mecanografía atribuye a su heterónimo (Torrente, 1982, p. 285). En la sección siguiente del diario, cuando está a punto de ser asesinado a instancias de su oponente y los soldados del lugar acuden en su busca, cambia los designios de la acción y regresa a su hogar de forma súbita —«en el mismo instante en que los soldados empezaban el tiroteo me desentendí [...] de modo que allí quedaron, tiro va, tiro viene [...] mientras yo me hallaba ya en mi casa, echado en el sofá» (Torrente, 1982, p. 294). A tenor de este desarrollo de los hechos, describe su

incursión como un sueño (Torrente, 1982, p. 295) aun cuando el rango de sus acciones se ha establecido de manera efectiva en el territorio gobernado por Shopandsuck. En consecuencia, este último lugar no es susceptible de ser catalogado como proyección.

Sin embargo, también existe la posibilidad de que tanto el autor ficticio como don Justo o, incluso, los demás personajes de la ficción, aludan a emplazamientos distintos a aquellos donde se desarrollan los acontecimientos. En estos casos no se trata de procesos fruto de una evocación deseada, soñada o recordada, sino de meras referencias, sugerencias o indicaciones. Además, tampoco van a cumplir con la premisa funcional que atribuyen Piatti *et al.* (2013) a los espacios proyectados, esto es, la de aportar nuevos significados a la geografía ficcional hasta el punto, en ocasiones, de influir o superponerse al desarrollo de la acción. De este modo, y entre otros casos, cuando Balbina se confiesa en su despacho ante don Procopio, tras la aparición del cadáver de Marcelo en el laberinto, explica cómo pensaba que el ciego «se había marchado a Madrid y que allí lo habían matado» (Torrente, 1982, p. 203). En este ejemplo, la referencia a Madrid integra un barrunto que no repercute sobre el desarrollo del argumento novelístico, ni añade nuevas capas de significado a la geografía ficcional en relación con el despacho desde el que se efectúa. De hecho, en una sección anterior de la novela, don Procopio sale del laberinto catedralicio con las gafas y el bastón del ciego y el vicario, al recordar a Marcelo, pregunta: «¿no lo habían matado los rojos en Madrid?» (Torrente, 1982, p. 164). En ambos casos, Madrid representa un lugar aludido, al que se atribuyen unos supuestos hechos, cuya relación con el emplazamiento donde se produce la referencia resulta azaroso e insustancial. Por tanto, tampoco parece adecuada su clasificación como espacio proyectado.

De acuerdo con este análisis, la categoría de espacios proyectados va a carecer de operatividad a la hora de determinar la función de los lugares ficcionales registrados en *Fragmentos de Apocalipsis*.

4.3 HACIA UN ESTUDIO DE LA REFERENCIALIDAD ESPACIAL EN LA FICCIÓN: LA PROBLEMÁTICA DE LA GEOLOCALIZACIÓN

A partir de la conceptualización espacial que proporciona la tipología inicial de puntos, zonas y rutas, el estudio cartográfico de la novela debe incluir la adjudicación de nuevas variables a cada referencia de lugar con el objetivo de posibilitar su mapeado.

La representación cartográfica de cualquier texto conlleva lidiar con una serie de dificultades que atañen a la geolocalización, esto es, el proceso trasladar a las coordenadas de un mapa la información espacial extraída y clasificada. El origen de esta problemática tiene que ver con la especificidad semiótica de los espacios textuales, dado que resulta posible recurrir a un amplio espectro de técnicas discursivas para concebir y confeccionar un escenario, pudiendo subrayar o difuminar las conexiones con un espacio geográfico existente (Piatti, 2017, p. 50). En correspondencia, las ubicaciones de los textos literarios no siempre representan una reproducción realista o exacta del espacio empírico, aunque a menudo se relacionan con una contrapartida en él (Piatti *et al.*, 2009, p. 180).¹⁵⁷ Es más, un espacio literario puede gestarse a partir de una vinculación inespecífica con la geografía real o incluso puede prescindir de cualquier tipo de conexión con ella, creando mundos nuevos a partir de lugares imaginarios, tal como señalan Piatti *et al.* (2009, pp. 180-84) o Piatti y Hurni (2011, p. 220). En la narración estudiada se registran ambas posibilidades. Por una parte, el autor ficticio, a través de referencias difusas a la realidad, va a recrear, entre otros casos, la Isla de Mazaricos, un emplazamiento posible y vagamente localizable que designa a través de un topónimo existente. Por otra parte, el conglomerado de mundos repetidos y paralelos que observa el Bonzo mientras se halla en estado cataléptico consituye un ejemplo de cosmos irreal. En cualquier caso, en los textos literarios, la ficción añade un elemento de complejidad y las dificultades de

¹⁵⁷ Entre los estudios que proveen un enfoque temático y multidisciplinar para el estudio de la literatura en relación con el espacio empírico también destacan los análisis que Westphal plantea, a partir de los postulados de diversos pensadores, en su obra *Geocriticism* (2011).

geolocalización se suman a las que son comunes a otro tipo de discursos. Así, por ejemplo, hay espacios ficcionales que no remiten de manera directa a un determinado lugar existente, pues se gestan a partir de la confluencia de varios emplazamientos reales o también ficticios. De este modo, surgen localizaciones como la ciudad de Villasanta de la Estrella, generada a partir de la reforma de una urbe empírica —Santiago de Compostela. En consecuencia, los métodos de producción del espacio literario implican a menudo ciertas dificultades a la hora de vincular su conceptualización ficcional con las correspondientes ubicaciones reales.

De acuerdo con Piatti *et al.* (2009a), la filiación entre realidad geográfica y espacios literarios pone de manifiesto la operatividad de tres factores: las posibilidades de localización, la transformación y la fragmentariedad. La primera variable se refiere a la viabilidad de asignar coordenadas específicas a un lugar literario, ya que las cartografías, de acuerdo con su función de mostrar el linde de los fenómenos representados, operan con límites establecidos de manera precisa. Ahora bien, aunque algunos emplazamientos ficcionales se correspondan con una ubicación real específica, otros pueden resultar difíciles de situar en el espacio empírico. De manera general, los textos ficcionales ofrecen información geográfica o topográfica parcial —por ejemplo, a raíz de la multiplicidad semántica en la descripción de un mismo lugar o del empleo de términos geográficos vagos (Piatti y Hurni, 2011, pp. 219-20). Es más, la retórica empleada en la narración puede incluso operar «explicitly against a precise location» (Piatti y Hurni, 2011, p. 220). Por último, hay espacios literarios cuyo referente real puede revelarse inmapeable, cuando, debido a la falta de información geográfica en el relato, resulta imposible delimitar su situación. Es el caso, en la novela estudiada, de «la tienda» donde una señora había comprado «un cuarto litro de aceite y unas cabezas de ajo», antes de tropezarse con un vikingo disfrazado de indígena americano en la «Algalia Baja» (Torrente, 1982, p. 139-40). En este ejemplo, el autor ficticio no ofrece ningún detalle sobre la procedencia del personaje que permita postular la ubicación del local de la venta.

Con respecto al factor de la transformación espacial, desde una perspectiva empírica y literaria, atañe tanto a las alteraciones del

espacio extratextual que repercuten en la creación de la ficción como a las modificaciones retóricas de la geografía real. Por una parte, los cambios espaciales conciernen a aquellos lugares reconfigurados o desaparecidos de la realidad —comúnmente emplazamientos urbanos, dada su predisposición a sufrir modificaciones constantes— que el escritor preserva en la ficción con sus características originarias. Por otra parte, las alteraciones del espacio literario abarcan también lugares reales que el autor decide remodelar o eliminar. Estas transformaciones espaciales afectan igualmente a los topónimos que, en el mundo empírico, pueden sufrir modificaciones o desaparecer debido a acontecimientos históricos significativos —tales como invasiones o actuaciones políticas. Asimismo, los nombres de lugar pueden sufrir cambios lingüísticos, a raíz de la confluencia o evolución de la(s) lengua(s) de un determinado espacio. En la ficción, el escritor puede recuperar y mantener la versión originaria de topónimos desaparecidos o alterados, modificar o suprimir los actuales e incluso crear otros nuevos. En cualquier caso, las transformaciones espaciales exigen la intervención del investigador que, para averiguar si un determinado emplazamiento existió, sufrió alteraciones o estos procesos constituyen una invención del autor, debe investigar sobre su historia (Reuschel y Hurni, 2011, p. 297).

Finalmente, la variable de la fragmentariedad se refiere al dinamismo del espacio ficcional que implican los movimientos a través de él o, también, los cambios de escenario al margen de cualquier desplazamiento. Los primeros suponen, a menudo, la explicitación fragmentaria del trayecto de una localización a otra, cuando no su elusión, es decir, «the journey itself is not part of the narrative and left out as a blank (it is not described how a character actually leaves point A and arrives at point B)» (Piatti y Hurni, 2011, p. 220). Por consiguiente, la totalidad del recorrido de los personajes —tanto a través de un espacio determinado como de un punto a otro— raramente aparece indicada en el texto. Asimismo, el conjunto de elementos espaciales que conlleva un cambio de escenario no siempre se recoge de manera detallada en el discurso. Más habitual resulta la inclusión de parte de estos emplazamientos, así como de una dirección general o imprecisa en el caso de los recorridos (Piatti *et al.*, 2009, p.

190). Por consiguiente, la localización de ciertos lugares y trayectos ficcionales implica, en la mayoría de los casos, una interpretación ulterior a partir de la información espacial presentada en el texto.¹⁵⁸

En definitiva, esta taxonomía de tres principios aglutina distintos procedimientos de representación de los espacios literarios, atendiendo a las analogías y divergencias que presentan con respecto a la realidad. Dicha clasificación pone de manifiesto la preponderancia de las posibilidades de localización sobre las variables de transformación y fragmentariedad. Comúnmente, la detección de alteraciones geográficas o retóricas de un emplazamiento literario puede postularse a partir de la posición de su presumible trasunto real. Asimismo, la alternancia de espacios literarios se establece con base en el conocimiento previo de la presunta ubicación de su referente empírico. De manera específica, en el estudio del espacio contrafactual gestado en *Fragmentos de Apocalipsis*, alcanza una importancia capital la compleja vinculación de Villasanta de la Estrella con el referente empírico de Santiago de Compostela. Este nexo subyace a la representación novelística —más o menos alterada—, no solo de los monumentos artísticos e históricos representativos de la urbe empírica, sino también de sus aledaños, así como del mito al que se supedita su nacimiento, como subrayaron, entre otros, Amorós (1978, p. 138), J. Pérez (1988, p. 161), Ponte (1994, p. 338) o Prill (1995, p. 139).

4.3.1 Una tipología de espacios ficcionales basada en la referencialidad

A partir de este estadio analítico y en relación con dichos factores, surge la clasificación de espacios literarios elaborada por Reuschel y

¹⁵⁸ Con relación al mapeo de rutas ficcionales fragmentarias, Piatti *et al.* (2009a) defienden que «The tricky problem can be summarised as following: Whatever is depicted on the map, it is *never* what the text tells us/what can be read in the text». Sin embargo, esta afirmación parece desmesurada por cuanto el mapeo de los recorridos a través del espacio literario se basa en los datos geográficos textuales. En otras palabras, los puntos del itinerario soslayados en la ficción solo pueden postularse y cartografiarse a partir de los incluidos, por consiguiente, las diferencias entre la información recogida en la obra y su cartografía son solo parciales.

Hurni (2011, p. 296). Estos investigadores, teniendo en cuenta el grado de similitud y las diferencias detectadas entre la configuración de los lugares ficcionales y su hipotético equivalente geoespacial, distinguen cuatro tipos de emplazamientos: *importados*, *inventados*, *transformados* e *imaginados*.

Los espacios *importados* suponen la incorporación en la ficción de localizaciones empíricas. De modo semejante, los espacios *inventados* son localizaciones sin equivalente extratextual, pero a los que el autor asigna coordenadas —más o menos precisas— con correspondencia real. En contraste, la categoría de espacios *transformados* engloba, según esta clasificación, tanto las localizaciones reales que aparecen deformadas en el texto literario, es decir, alteradas en su estructura o nombre, como los emplazamientos fusionados entre sí o cambiados de ubicación. Por tanto, en la definición de los espacios *transformados*, entra en juego no solo la deformación discursiva de emplazamientos reales, sino también el factor de la fragmentariedad. Este último tiene que ver con la traslación de lugares reales o de sus características a unas coordenadas en la ficción que poseen un equivalente geoespacial diferente del originario, ya que dentro de los emplazamientos *transformados*, Reuschel y Hurni (2011, p. 296) incluyen los espacios *sintetizados* y los *desplazados*. Los primeros designan aquellas localizaciones ficcionales *transformadas* a través del amalgama de varios lugares reales. En cambio, los lugares *desplazados* representan emplazamientos reales trasladados a una ubicación distinta de la del ámbito geoespacial. Esta clasificación pone de manifiesto que los espacios *sintetizados* y *desplazados*, aun siendo concebidos como subtipos de los lugares *transformados*, presentan propiedades específicas, en consecuencia, podrían ser considerados categorías individuales. En tal caso, el término *transformado* se aplicaría en exclusiva a las localizaciones remodeladas o renombradas. Por último, la categoría de espacios imaginados designa aquellos lugares que evaden cualquier tipo relación con el geoespacio. La entidad de los

emplazamientos imaginarios se restringe a la ficción, en consecuencia, su representación en un mapa analítico resulta imposible.¹⁵⁹

De acuerdo con Reuschel y Hurni, las clasificaciones presentadas dan cuenta de «all possible thematic variables that are analysed during the data acquisition process» (2011, p. 295). En otras palabras, los últimos atributos espaciales propuestos sirven para caracterizar puntos, espacios proyectados, zonas de acción y rutas, esto es, las distintas categorías en las que puede encajar cualquier componente de un escenario literario. Del mismo modo, en el marco del proyecto «La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales», los distintos elementos espaciales considerados puntos, zonas y rutas se catalogan en función de esta última tipología.

Para mayor claridad y esquematismo, la siguiente tabla sintetiza el funcionamiento de estas cuatro categorías con relación a las clasificaciones previas de cada proyecto, que aparecen separadas a través de barras oblicuas:

Tabla II. Tipología de espacios ficticiales

Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction	settings/ marcas/ proyecciones/	importado	
		inventado	
		transformado	
		imaginado	
	rutas/ zonas de acción	settings/ proyecciones	importado
			inventado
			transformado
			imaginado
«La proyección del lugar: Compostela en su imaginario geoliterario: (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales»	settings/ zonas/ rutas	acción/ marca/ mención/ visión/ proyección	importado
			inventado
			transformado
			imaginado

¹⁵⁹ Según Piatti *et al.* (2009, p. 190) solo es viable representar, sobre una superficie en blanco y de modo esquemático, las relaciones espaciales entre localizaciones imaginarias, pues el objetivo de un estudio cartográfico nunca puede ser reconstruir y visualizar los espacios ficticiales de manera pseudoprecisa.

Aunque la última taxonomía supone un punto de partida adecuado para abordar el estudio cartográfico de *Fragmentos de Apocalipsis*, es necesario probar su pertinencia a la hora de analizar el espacio contrafactual gestado en la obra, de acuerdo con la principal hipótesis de este trabajo. De hecho, la configuración específica del escenario novelístico y sus componentes exigirá revisar las categorías propuestas y desarrollar otras nuevas que permitan dirimir sus posibilidades de representación cartográfica. Conforme a este propósito, parece oportuno revisar información espacial registrada en la novela en función de los factores de localización, transformación y fragmentariedad espacial.

4.3.2 Localización y relevancia espacial: una tipología de espacios no mapeables para *Fragmentos de Apocalipsis*

La cartografía literaria constituye un método de análisis que permite relacionar el espacio ficcional con la geografía empírica a través del posicionamiento. En virtud de este proceso, tal como apunta Cabo (2018a, en prensa) «la ficción es proyectada sobre el espacio geográfico [...] para dotarlo de una dimensión imaginaria». Ahora bien, aunque la disciplina se basa en el nexo con la geografía empírica que trasluce el lugar en los textos ficcionales, las representaciones cartográficas elaboradas bajo sus presupuestos deben concebirse como «interfaz», es decir, como «una conexión funcional entre dominios de naturaleza distinta —material o simbólica— que hace del borde o límite entre estos ámbitos un mecanismo transductor y, por tanto, decisivo en sí mismo» (Cabo, 2018a, en prensa).¹⁶⁰ Por tanto, los mapas literarios no se sustentan en una oposición binaria espacio real y literario. Esto se debe a que las representaciones de los emplazamientos literarios, como apunta Cabo, suponen construcciones

¹⁶⁰ También Luchetta y Ridanpää (2019) apuntan que este tipo de cartografía de un texto literario «arranges a processual relationship between different spatial representations, activating and questioning their dialogues with the geographies of the world» (p. 13). De manera más específica, dichos mapas evidencian «the generative power of the interrelation of various kinds of spatial languages», ya que «are not inert containers of meanings, but material devices able to create meaning» (Luchetta y Ridanpää, 2019, p. 14).

sociales e históricas elaboradas a partir de los lugares reales, en consecuencia, la ficción da cabida al espacio de dichos referentes. De este modo, las cartografías ficcionales sirven para analizar la correspondencia entre las características topográficas de los espacios literarios y estos últimos.

A la hora de determinar este nexo, la localización juega un papel fundamental, pues los mapas se fundamentan en técnicas de representación encaminadas a mostrar una posición concreta en la superficie terrestre de acuerdo con su longitud, latitud y altitud (Ungern-Sternberg, 2009, p. 233). Por tanto, la localización implica adscribir, de manera justificada, unidades ficcionales de lugar con coordenadas geográficas reales. Además, supone un factor determinante en el estudio de los datos espaciales pues, como advierte Kemp (2010, p. 48), los resultados variarán si varía la ubicación de los objetos de análisis.

La representación cartográfica de los lugares ficcionales registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* se basa en el supuesto, heurístico y provisional, de que pueden ser localizables. Sin embargo, tal como señala Stockhammer (2017, p. 74), un estudio individualizado de las diferentes unidades espaciales va a revelar que solo algunas remiten, ora de forma directa, ora mediante descripciones u otra información de carácter indirecto —según los parámetros de la cartografía literaria—, a emplazamientos empíricos. Además, es preciso tener en cuenta los cambios históricos que afectan al significado referencial así como a la geografía o topografía de los emplazamientos localizables, como se verá páginas más adelante.

De acuerdo con Stockhammer (2017, p. 74, p. 79), existen dos estratos de mapeabilidad en literatura, denominados capacidades: la interna y la referencial. La primera incluye todas las referencias literarias cuyas características espaciales son estables y congruentes tanto entre sí como con los axiomas de la geometría euclidiana. A grandes rasgos, cuando las particularidades de un lugar ficcional se adecúan a dichos principios resulta posible su representación cartográfica, ya que no entran en conflicto con las propiedades de las formas geométricas regulares. En cambio, la capacidad de mapeo

referencial engloba aquellos espacios ficcionales cuyas particularidades geográficas se ajustan a las características de mapas específicos. Estas cartografías deben demostrarse útiles para alcanzar los objetivos del estudio literario. Entre otras posibilidades, con respecto a la novela estudiada destaca el necesario uso de mapas mundiales para visualizar las diferentes ciudades del globo a las que alude el autor ficticio.

El espacio ficcional de un texto literario está compuesto por unidades configuradas de manera específica que resultan reconocibles y catalogables. Sin embargo, características importantes, propias de la escritura y la literatura, entran en juego en la gestación de los lugares ficcionales y algunas de ellas no se pueden medir ni, por consiguiente, localizar (Ungern-Sternberg, 2009, p. 235).

Por una parte, la representación cartográfica de los textos literarios requiere un grado muy alto de referencialidad (Stockhammer, 2017, p. 79). Por otra parte, los mapas se elaboran a partir de una selección o reducción de características o contenidos con el fin de enfatizar aquellos que se visualizan (Ungern-Sternberg, 2009, p. 244). De acuerdo con ambos postulados, el mapeo de un texto ficcional exige ponderar de antemano las posibilidades de localización y la relevancia de la información espacial que contiene. En otras palabras, resulta necesario analizar no solo la contingencia, sino también la idoneidad de asignar coordenadas geográficas a los puntos, zonas o rutas detectados.

A la hora de establecer la correspondencia entre los datos espaciales de una obra literaria y su equivalente real, la falta de exactitud que habitualmente caracteriza a los primeros¹⁶¹ exige la

¹⁶¹ Esta caracterización resulta del uso de referencias indirectas y datos de lugar no necesariamente geográficos, entre otros factores. Waters y Evans (2003) señalan cuatro características consustanciales a los espacios que han sido configurados de forma esporádica y no científica: la continuidad, la agregación, el promedio y la ambigüedad. La continuidad atañe a las fronteras que no pueden ser acotadas con exactitud, dada la gradación de las medidas del espacio, como sucede, entre otras posibilidades, con los lindes del jardín donde se despiden los amantes. La agregación consiste en el emplazamiento medio de variables agrupadas según ciertas características, por ejemplo «tabernas» o «mercerías» (Torrente, 1982, p. 17). El promedio designa los límites discretos que varían en función del tiempo o de una escala, como pueden ser las orillas

intervención del especialista. Tal como señala Piatti (2017), «literary cartography as it is exercised today still relies on an interpreter or a team of interpreters to prepare a literary text for mapping» (p. 65). En concreto, corresponde al estudioso —o estudiosos— completar y precisar las referencias de lugar extraídas de la obra literaria, de modo que resulte factible su representación cartográfica.

Este proceso implica hallar vestigios, tanto en el texto como en el mundo empírico, que permitan fundamentar el vínculo entre espacios ficcionales y reales. Ante esta tesitura, el investigador debe partir de un conocimiento detallado del escenario extratextual donde presuntamente se ambienta la obra. De hecho, en casos tan complejos como el de la gestación de un espacio contrafactual, solo podrá apuntar las localizaciones después de un estudio cuidadoso de la lectura y de sus hipotéticas contrapartidas en el mundo empírico (Piatti y Hurni, 2011, p. 220). A continuación, debe resolver tanto si la información espacial del relato favorece la vinculación con coordenadas geográficas reales como si su representación cartográfica resulta transcendente. Para cumplir con este último objetivo, conviene conceptualizar la información espacial de interés, sin perder de vista que su representación cartográfica «depends on [...] the size and nature of the study area, the tools you have available to measure phenomena in the environment, the data that you already know exists, and so on» (Kemp, 2010, p. 33). En última instancia, son los objetivos del estudio textual —establecidos de antemano— los que van a determinar la posibilidad o la utilidad de cartografiar ciertos emplazamientos.

En el caso de *Fragmentos de Apocalipsis*, el mapeo de los componentes espaciales que sustentan la ficción debe permitir

«del Guadalquivir» o «Del Volga» (Torrente, 1982, p. 109). Por último, la ambigüedad tiene que ver con las fronteras espaciales cuya delimitación depende de factores lingüísticos, como es el caso de «los mejores lugares para la contemplación» (Torrente, 1982, p. 293). Aunque esta cuestión se va a desarrollar de manera pormenorizada en los apartados subsiguientes, parece adecuado adelantar, en términos generales, que el espacio ficcional se presenta en muchas ocasiones de manera parcial, sin límites o ubicaciones concretas, como aprecia Piatti (2017, p. 50). En cuanto a esta última afirmación, también conviene aclarar, como se estudiará después, que los espacios ficcionales «are complete as concerns the text, its story and its interests, but incomplete with regard to “our world”» (Ungern-Sternberg, 2009, pp. 238-39).

examinar el proceso de construcción del mundo contrafactual y sus implicaciones. De acuerdo con dicho propósito, a partir de las características narrativas de cada lugar, en el marco de este estudio — y ante la inexistencia de análisis destinados al mismo fin— se ha concebido una tipología encaminada a dirimir la inviabilidad de su cartografía. Este planteamiento conlleva, en un primer estadio, la exclusión de una serie de espacios que desbordan las posibilidades de mapeo. Dicha circunstancia deriva de la carencia o exceso de datos que implican los procedimientos retóricos empleados por el escritor para producir estos emplazamientos.

En función de dos factores, la relevancia y la compleción de los datos geográficos, el análisis de los lugares que integran la novela pone de manifiesto la recurrencia de ciertos emplazamientos cuya representación cartográfica resulta o bien inviable o bien imposible. En el primer caso, la información espacial del texto remite a un sector geográfico del mundo empírico que, dada su amplitud e inespecificidad, queda desprovisto de carácter distintivo. En el segundo caso, las referencias no son suficientes para establecer una correspondencia entre espacio literario y realidad. Por consiguiente, si bien ambos tipos de lugares pueden ser catalogados en virtud del significado y la función que desempeñan en el relato, resultan inmapeables.

De acuerdo con su orden de aparición, alcance o propósito referencial y recurrencia, en *Fragmentos de Apocalipsis* se registran hasta ocho clases de emplazamientos inmapeables: *genéricos*, *funcionales*, *subterráneos* y *secciones*, *diplomáticos* o *gubernamentales*, *topoantropónimos*, *imaginarios*, *figurativos* y *culturales*.

4.3.2.1 Los espacios *genéricos*

La primera categoría de lugares extraídos del texto cuyo traslado a un mapa se demuestra inviable la integran los denominados *genéricos*. Este tipo de referencias designan uno o varios lugares del mundo empírico que operan como distintos constituyentes de un

conjunto espacial en el relato. En otras palabras, en su configuración narrativa subyace la naturaleza continua de la superficie terrestre.

Se trata de conceptos espaciales inespecíficos en cuanto a su ubicación geográfica individual, si bien resulta posible concretar la totalidad de la que forman parte. En consecuencia, el único modo de cartografiar estos lugares implicaría la representación del conjunto espacial al que pertenecen.¹⁶² Pero dicho proceder conlleva un exceso de información que distorsionaría el análisis cartográfico, pues este se basa en el posicionamiento y en el texto no aparece designado de manera específica el conjunto, sino alguno(s) de sus elementos. Por tanto, la redundancia de datos carecería de representatividad y dificultaría el estudio espacial.¹⁶³ Ante estas observaciones, resulta más apropiado desechar la representación cartográfica de dicha clase de emplazamientos.

En función de la escala geográfica de la totalidad que integran, los espacios *genéricos* pueden ser clasificados como locales, regionales, estatales, interestatales y mundiales.

Dentro de esta taxonomía ocupan una posición distintiva las referencias a distintos emplazamientos de Villasanta de la Estrella, configurados como elementos de la urbe que operan de manera colectiva dentro de sus fronteras, a saber, los *genéricos* locales. En particular, destaca la enumeración desarrollada en la primera entrada del diario de escritura, el 22 de mayo, cuando el autor ficticio gesta la ciudad literaria. Sin ofrecer datos sobre su posición particular, el protagonista alude a «Casas de pocas plantas, encaladas [...] Abacerías, tabernas, mercerías, quincallas [...] platerías, bancos,

¹⁶² Desde una perspectiva estrictamente cartográfica, dada la entidad continua del espacio geográfico, la extensión territorial que evocan los *genéricos* se ajusta a al concepto de «campo», según la definición que proporciona, entre otros especialistas del ámbito de la geografía, Kemp (2010, p. 35).

¹⁶³ La supeditación de las características de los espacios *genéricos* al tamaño y forma de los campos a los que aluden constituye una limitación cartográfica irresoluble conocida como Problema de Unidad de Área Modificable (Kemp, 2010, p. 36). El PUAM atañe además a la distribución desigual de estos espacios dentro de su campo o a la posible variación de sus límites conforme se produzcan variaciones temporales —tanto novelísticas como empíricas.

azabacherías, *boutiques* para niño y prenatal, anticuarios, bares, *boîtes de nuit*» (Torrente, 1982, pp. 16-17). Remisiones semejantes van a aparecer diseminadas a lo largo de toda la narración. Es el caso, entre muchos otros, de las «covachas y escondrijos» donde se esconden los «isotopos», de «los hogares» y «los locutorios» a través de los que se extiende el rumor sobre la aparición de un indio, de los «*bosques*» donde las villasantinas yacen con los vikingos o de «*los grandes edificios*» que aparecen pintarrajeados cuando se desencadena la revolución (Torrente, 1982, p. 81, p. 141, p. 237, p. 317). El autor ficticio elude detalles concretos sobre cada miembro de la totalidad urbana incluso cuando emprende la búsqueda frenética de su amante:

Las calles estaban vacías, y desde un cabo se vería a quien pasase por el otro. Recorrí enteras las porticadas; entré en tabernas y cafeterías [...] pensando que éramos víctimas de alguna jugarreta del Supremo, cuyas manos de hombre malo veía en todas las esquinas [...] me obligaron a recorrer una espiral de calles que me dejó en el punto de partida. Ya abrían las tiendas, y volvía la gente a las rúas (Torrente, 1982, p. 262)

Del mismo modo, don Justo Samaniego, al explicitar las imposiciones del nuevo gobierno, omite esta clase de información. En la quinta secuencia profética, el bibliotecario se limita a comentar que «*patrullas de vikingos recorrerán las calles*» y «*en algunas calles habrá que caminar hacia atrás*» o cómo «*Comandos espaciales registrarán las casas de la vecindad*» (Torrente, 1982, p. 369).

En todos estos casos, la representación cartográfica de los espacios designados no resulta posible, dada la falta de datos sobre la ubicación de cada elemento particular. Sin embargo, queda fuera de cuestión que todos ellos representan partes diferenciadas de Villasanta de la Estrella.

Aunque en menor medida, debido al constreñimiento de la acción dentro de las fronteras de la urbe, este tipo de espacios son empleados por el escritor fuera de los límites de dicha ciudad, tanto en otros ámbitos municipales como a nivel regional. Dentro de los primeros se

agrupan, por ejemplo, las referencias a las «grandes y aparatosas joyerías» que los habitantes de Bergondo más prósperos «poseen en Madrid» (Torrente, 1982, p. 95). Entre otras ocurrencias, se sitúa en una escala autonómica la alusión de don Felipe Segundo a «los páramos de Castilla» (Torrente, 1982, p. 253). En contraste, son múltiples los espacios *genéricos* que se encuadran en fronteras estatales e interestatales. Un ejemplo de los primeros se registra en el parlamento sobre las peripecias vitales del Supremo —o su doble—. El heterónimo del autor ficticio explica su huida y ocultamiento «en una isla griega» (Torrente, 1982, p. 217). Esta alusión es aplicable a la totalidad del territorio insular de Grecia, pues no hay datos en el relato que permitan su vinculación con unas coordenadas específicas.¹⁶⁴

En otros casos los espacios *genéricos* estatales deben considerarse junto con los interestatales, pues la inespecificidad de ciertas alusiones a países implica una remisión a confines más amplios. Por ejemplo, en la entrada del diario de trabajo del 16 de julio, el autor ficticio nombra a «la señora Bambarandaina, la jefe de Gobierno de un país oriental» (Torrente, 1982, p. 41). Esta referencia supone, de manera implícita, una evocación a todos los países considerados orientales, dada la falta de concreción de los datos geográficos sobre el territorio en cuestión. De modo similar pueden ser catalogadas, entre otras, las indicaciones sobre la procedencia del «santo obispo Marcelo, que llegó de tierras lueñes» y las alusiones al «extranjero» o a los «extranjeros» (Torrente, 1982, p. 21, p. 29, p. 71, p. 239, p. 312, p. 353). En estos casos, resulta posible postular la correspondencia entre los datos espaciales del texto y la realidad geográfica mundial, excluyendo la localidad de Santiago de Compostela o apenas el país al que pertenece.

En la misma línea, se consideran también espacios *genéricos* aquellas referencias de lugar empleadas con carácter universal. Dentro de este grupo, sobresale la enumeración de gentilicios que don Justo incluye en la primera secuencia profética: «*detrás de cada vidrio habrá un rostro anhelante [...] chino, judío, italiano, spanish, galo,*

¹⁶⁴ Grecia cuenta con más de dos mil islas, doscientas de ellas habitables. Para más información consúltase Las islas griegas (1998-2014).

finés, arábigo, indochino, africano del norte, africano del sur, persa, turco libanés, griego, georgiano, magiar...» (Torrente, 1982, p. 87). Esta relación remite, de manera tácita, a todas las nacionalidades de Europa, Asia y África, con posibilidades de ampliarse también a América y Oceanía, como resulta posible inferir de la variedad y amplitud geográfica de las *marcas* registradas, a la que se suma el uso de los puntos suspensivos en señal de inconclusión. El proceso compositivo de estos lugares obedece, en los casos más llamativos, al empleo de técnicas retóricas basadas en la acumulación y la exageración.

Ahora bien, tal vez el ejemplo que mejor representa el alcance mundial de estos espacios *genéricos* sea la siguiente referencia del Dinamita, cuando advierte a la comitiva de villasantinos descontentos con el régimen vikingo cómo las muñecas eróticas «*salen [...] destinadas a todos los países de la tierra*» (Torrente, 1982, p. 314). Por último, forman parte de este conjunto aquellas remisiones a espacios particulares de todo el planeta. Se adscriben a esta caracterización «*los más acreditados bancos de despojos humanos*», «*laboratorios*» o «*las fábricas de embutidos*» que, según Samaniego, recibirán las diferentes partes corporales de los individuos desintegrados en «*la máquina de matar pronto*» (Torrente, 1982, p. 166, p. 317).

En definitiva, los espacios *genéricos* constituyen designaciones espaciales que remiten, dada la falta de datos específicos sobre su situación particular, a una sección territorial más amplia. Esta última puede abarcar desde una escala local hasta otra mundial —desde un callejero de Santiago de Compostela hasta un mapamundi, entre otras posibilidades intermedias. Teniendo en cuenta estas características, la única posibilidad de llevar a cabo su representación cartográfica implicaría mapear el conjunto espacial al que remiten. No obstante, esta maniobra supondría una extralimitación y distensión de la información espacial registrada en el texto, ya que nociones como «*Abacerías, tabernas, mercerías, quincallas*» (Torrente, 1982, p. 17), si bien no remiten a un equivalente geoespacial inequívoco, resultan más precisas que una mera mención a la urbe. Por tanto, el mapeo completo del territorio al que se refieren desproveería a los

emplazamientos *genéricos* de su carácter distintivo, dando lugar además a representaciones superfluas del espacio novelístico.

Este tipo de alusiones pone de manifiesto cómo el carácter contrafactual del espacio gestado en *Fragmentos de Apocalipsis* no responde a un ejercicio de imaginación completamente libre. Al contrario, los espacios *genéricos* remiten, a la postre, a conjuntos organizados o específicos de la geografía empírica. En virtud de dicha referencialidad privativa, fundamentan el desarrollo de un mundo literario, levemente ajeno a la realidad —debido al ejercicio de representación ficcionalizante llevado a cabo en la novela—, aunque identificable.

4.3.2.2 Los espacios *funcionales*

Muy próximos a los anteriores en forma y significado se hallan los espacios *funcionales*, esto es, emplazamientos individuales, discernibles en virtud de su finalidad práctica concreta. Sin embargo, frente a los *genéricos*, los lugares *funcionales* son entidades discretas cuyas características definitorias pueden establecerse al margen de su localización que, a la postre, resultaría modificable o superflua. Estos lugares pueden clasificarse describiendo su cometido, mediante una serie de características constantes que permiten delimitar grupos. En *Fragmentos de Apocalipsis* representan el segundo tipo de emplazamientos inmapeables más recurrente, de los que es posible distinguir hasta seis clases, divididas en dos grupos diferenciados. Por una parte se hallan las edificaciones con un uso interno: los domicilios, los negocios, los servicios y los espacios patrimoniales. Por otra parte se distinguen los espacios con una utilidad que depende de su dimensión externa, esto es, los paisajes y las vías públicas. Además de referencias aleatorias a hogares particulares—«una casa reciente» (Torrente, 1982, p. 22)—, a lo largo de la novela se alude a las viviendas de diferentes personajes que intervienen en los hechos. Algunos de ellos, como don Justo Samaniego, don Procopio, Lénutchka, Balbina Bendaña o Marcelo, son figuras relevantes. Otros, como el profesor Jiménez Bastos, el encuadernador don Salustiano, don Benito Vieira, la viuda de Pena o el Escalda vikingo, gozan de

menor protagonismo. En cualquier caso, ninguna de las referencias registradas sobre sus hogares incluye información espacial suficiente para postular unas coordenadas geográficas equivalentes en el mundo real. Esto puede deberse a que dichas residencias, exceptuando la casa del profesor Jiménez Bastos en Villasanta y la propiedad de Balbina en Boiro, carecen de relevancia para el desarrollo de la acción.

Sin aportar más datos, en la entrada del diario de trabajo con fecha del 15 de junio, el autor ficticio alude al «domicilio particular del señor Samaniego» (Torrente, 1982, p. 34), a propósito de la extraña aparición de gallinas en el despacho del bibliotecario. Asimismo, en la primera narración, Juanucha menciona «lo que había dicho y hecho el encuadernador, don Salustiano» (Torrente, 1982, p. 64). En concreto, este personaje «fue a su casa, y lo trajo, un caldo de pollo que daba gloria verlo» (Torrente, 1982, p. 64). Sin embargo, en su parlamento la muchacha no proporciona una sola pista sobre la ubicación de esta vivienda. Más adelante, con motivo de la sorprendente incursión de un indio en Villasanta de la Estrella, el autor ficticio hace referencia a los hogares de «don Benito Vieira, el ecónomo del Carmen» y «la viuda de Pena, mujer formal y excelente pagadora» (Torrente, 1982, p. 140). El protagonista especifica que ambos personajes se encuentran al navajo rondando en torno a sus respectivas casas, uno tras salir y otra después de entrar, no obstante, omite cualquier detalle que permita advertir su posición.

Al contrario de lo que sucede con los espacios anteriores, la vivienda de Jiménez Bastos es un lugar relevante para el desarrollo de la ficción. En este domicilio se desarrolla una pelea entre el propietario y Lénutchka, pues el primero, con el objetivo de propiciar un escarceo amoroso, engaña a la muchacha para que acuda «a su casa» (Torrente, 1982, p. 151). Pero al descubrir sus verdaderas intenciones, Lénutchka lo rechaza dialéctica y físicamente, reafirmando su relación con el protagonista. A pesar de que la propia Lénutchka da cuenta de estos pormenores, la única alusión que hace al domicilio resulta insuficiente para explorar su referencialidad.

De modo semejante, en la sección del diario de trabajo fechada el 19 de julio, don Procopio, ante la propuesta de comer juntos

formulada por Monsieur Mathieu, evoca su vivienda al margen de cualquier indicación espacial —«soy más bien parco y en mi casa no hallaremos otra cosa que pote gallego y sardinas» (Torrente, 1982, p. 156). La misma escasez de indicios geográficos caracteriza las referencias al domicilio de Lénutchka en sus tres apariciones novelísticas. La primera alusión se registra cuando el autor ficticio, tras constatar la desaparición de su amante —perdida en el laberinto de la catedral, debido a la intervención de su heterónimo—, corre «a su casa, por donde no había aparecido» (Torrente, 1982, p. 262). La segunda referencia atañe a las diferentes posibilidades de que Lénutchka abandone la novela, pues el protagonista baraja la opción de «visitarla en su casa» o incluso imaginar «la casa vacía y algunas cosas por las mesas, [...] de recuerdo» (Torrente, 1982, p. 386). Para terminar, en la quinta secuencia profética, la muchacha ratifica a don Justo Samaniego su adscripción política al comunismo y, a continuación, advierte al bibliotecario de que «*si le piden el carnet no lo podrá mostrar ya que por precaución elemental, lo habrá dejado en su casa*» (Torrente, 1982, p. 373). En idéntica línea de inconcreción espacial se encuadran las referencias a los domicilios que Balbina y Marcelo habitan en Villasanta de la Estrella —«Devuelto a Villasanta, Marcelo no salía de casa [...] su patrona, doña Esmeralda [...] no hacía más que decir [...] que a algunas mujeres habría que ahorcarlas, y que si no fuese por lo que era, no dejaría de visitar en su casa a cierta señorita» (Torrente, 1982, pp. 281-82).

Por último, dentro de este grupo, es conveniente tener en cuenta una serie de espacios que, si bien no aparecen registrados como viviendas en la novela, se presentan como una prolongación de este tipo de lugares, con los que comparten la función de alojamiento privado. Se trata de ejemplos específicos como la «oficina» del protagonista o la «finca» propiedad de Balbina Bendaña (Torrente, 1982, p. 213, p. 280). En el primer caso, la alusión corre a cargo del Supremo —de su doble, en realidad— al afirmar que el autor ficticio posee una imagen suya tanto en su hogar como en su «despacho» (Torrente, 1982, p. 215). Con respecto al segundo ejemplo, el autor ficticio evoca el solar de Balbina y, por extensión, la residencia que acoge el encuentro entre la profesora, Marcelo y la muñeca erótica.

Tras las viviendas, un segundo tipo de espacios *funcionales* son los destinados a actividades o prestaciones que implican una transacción económica, es decir, los locales de negocios. Esta categoría incluye referencias inespecíficas, mayoritariamente triviales y azarosas, a diversos tipos de establecimientos: los destinados al consumo de comidas y bebidas, a la fabricación o venta de productos e incluso al mantenimiento de relaciones sexuales. En *Fragmentos de Apocalipsis* se registran múltiples alusiones a tabernas, cafés y bares. A veces se trata de evocaciones contingentes, por ejemplo, «cualquier tasca», «el café del pueblo», «aquel bar», el «bar de Chinto» o «la taberna de Paca» (Torrente, 1982, p. 43, p. 46, p. 109, p. 140, p. 142). No obstante, en algunas ocasiones, estos lugares acogen acciones determinantes para el avance de la trama.

Es el caso de la taberna donde Monsieur Mathieu revelaría a don Procopio, con relación a las excavaciones en la catedral, el hallazgo del laberinto en el que yacen los restos de doña Esclaramunda. Los datos para tratar de dirimir la situación del local son de todo punto insuficientes, ya que, tras la propuesta de don Procopio de «ir a un figón», para el autor ficticio «lo natural sería que, aquí, sin otros trámites, saltásemos al reservado de una tabernita» (Torrente, 1982, p. 156) y así presenta la escena antes de barajar otras posibilidades. De mayor relevancia para el desarrollo argumental de la novela, aunque también inmapeable, resulta la «tabernita» donde el autor ficticio emprende con su amante el viaje introspectivo para conocer a su heterónimo (Torrente, 1982, p. 196). La única seña identificativa de este establecimiento es la de la propiedad, que recae sobre una «dueña» (Torrente, 1982, p. 199). Mas, como ocurre con muchos otros negocios, este dato no permite postular ubicación alguna. A la misma falta de concreción espacial se adscriben la «tabernita» en la que se reúnen los anarquistas, el «restaurante» donde el autor ficticio descubre la ausencia de Lénutchka, la «tabernita» en la que se citan Pablo y Juanucha, el «bar» donde don Procopio y el protagonista hablan del padre Almanzora o la «taberna de Andrés», desde la que los anarquistas acuden a la despedida de Pablo (Torrente, 1982, p. 222, p. 258, p. 262, p. 301, p. 331).

Para finalizar, conviene tener en consideración que el protagonista lleva a cabo la lectura de la última secuencia profética, cuyo contenido desencadena el fin de la novela, en «un café» (Torrente, 1982, p. 310). En estos escritos, el bibliotecario da cuenta de cómo ciertos villasantinos, atribulados por la represión vikinga, acceden a una reunión secreta a través de «una taberna pobre» (Torrente, 1982, p. 313). A pesar de su relevancia para la acción, ninguna de estas alusiones viene acompañada de datos geográficos suficientes para determinar sus coordenadas.

Más allá de los locales destinados a la distribución y consumo de alimentos, en la novela abundan los negocios que se basan en la producción o transacción de distintos productos. Entre estos establecimientos despunta «la relojería» del Bonzo (Torrente, 1982, p. 64). Con respecto a dicho comercio, el autor ficticio únicamente explica que «Ferreiro, cuando volvió del servicio militar, se casó con una muchacha de Villasanta, con Benita, que había heredado una relojería y, con ella, el oficio de su padre» (Torrente, 1982, p. 96). En otras palabras, los datos relacionados con el negocio se restringen a la propiedad, que originariamente recaía sobre el abuelo materno de Juanucha, por tanto, resultan insuficientes para postular su ubicación. Dentro de esta categoría encajan distintos locales donde se venden productos para el consumo privado: la «tienda de comestibles» de «un sargento», la «tienda» de donde «venía» la «señora» que tropieza con el indio —tras «comprar un cuarto litro de aceite y unas cabezas de ajo»—, el «almacén de coloniales Cubero» o la «pescadería» en la que la madre de Balbina encarga «los mejores lenguados» (Torrente, 1982, p. 62, pp. 138-39, p. 349, p. 361). Del mismo modo, engrosan este tipo de negocios espacios de producción como los «talleres» donde se esculpió el «famoso Cristo de Bendaña» o «el taller de impresión» de las «litografías [...] sobre el tema de la vida de Jesús» que adornan los aposentos del arzobispo (Torrente, 1982, p. 104, p. 364). Completan la clasificación establecimientos financieros como el «banco», donde los villasantinos pudientes tienen la opción de solicitar dinero para impulsar la fábrica de muñecas eróticas, o «la banca» fundada por el bisabuelo de Balbina (Torrente, 1982, p. 247, p. 350). Todas estas alusiones se insertan en el relato al margen de cualquier tipo de

información espacial, de modo que su adscripción a una posición geográfica específica resulta inviable.¹⁶⁵

Por último, dentro de los espacios *funcionales* dedicados a negocios, destacan las referencias a aquellos locales en los que se ejerce la prostitución o donde tienen lugar encuentros sexuales a costa de una retribución monetaria a sus regentes. A esta categoría se adscriben, por una parte, la «casa de putas» y el «prostíbulo» que el autor ficticio y don Felipe Segundo evocan respectivamente, uno con motivo de la gestación de Villasanta y otro a cuenta de sus chistes (Torrente, 1982, p. 22, p. 253). Sobre la primera, el autor ficticio solo especifica que esconde una «cara de ángel estupefacto» en los «cimientos» (Torrente, 1982, p. 22). En cuanto al «prostíbulo», don Felipe Segundo explica cómo un muchacho andaluz «pidió una puta que lo hiciera al estilo de Jaén», si bien tras el encuentro sexual «se marchó sin pagar», pues «en Jaén nadie paga hasta después de recogida la aceituna» (Torrente, 1982, p. 253). Por otra parte, debe incluirse también en este grupo la alusión del autor ficticio al «tapadillo de Jerónima» (Torrente, 1982, p. 112). En dicho local se producen habitualmente los escarceos amorosos de Juanucha y Shanti, no obstante, al igual que en los dos casos anteriores, esta información no es bastante para postular sus coordenadas concretas.

Después de las viviendas y los negocios, el tercer tipo de espacios *funcionales* más recurrentes en la novela son los destinados a ofrecer diferentes tipos de asistencia. En sentido amplio, se trata de establecimientos destinados a solucionar problemas, requisitos o

¹⁶⁵ Con respecto a esta circunstancia, conviene matizar que este segundo tipo de espacios *funcionales* son utilizados, mayoritariamente, para caracterizar a los personajes. Por ejemplo, el hecho de que el Bonzo posea una relojería refuerza su faceta de «gente de Bergondo» volcada en el «negocio de alhajas» (Torrente, 1982, p. 95). Este oficio, además, va a justificar su periplo y ulterior conversión hinduista. Asimismo, las tiendas sirven al propósito de convertir en actantes figuras secundarias o marginales, ya que, de manera implícita, proporcionan pinceladas sobre sus acciones o su condición. Por una parte, el militar y la mujer que topa al vikingo adquieren corporeidad gracias a la referencia espacial correspondiente. Por otra parte, los negocios relacionados con familia de Balbina Bendaña dan una idea de su potencial crematístico. También las alusiones a los talleres o al banco contribuyen a perfilar el estatus privilegiado de la curia y de ciertos villasantinos. A tenor de esta función, resulta innecesario introducir datos sobre la localización de estos emplazamientos.

pretensiones de los miembros de una comunidad. De acuerdo con este cometido, bajo la etiqueta de servicios se aglutinan, entre otros, las «cancillerías», los «consulados», una «cabina de teléfono», la «oficina competente» que instituye en sociedad «la Liga Contra el Congrio Con Arroz» o incluso la «cárcel» barcelonesa donde se encuentra prisionero el hermano de Balbina (Torrente, 1982, p. 40, p. 87, p. 144, p. 349). Dentro de esta clase, sobresalen las referencias a espacios educativos, tales como el «colegio» donde fue instruido don Justo Samaniego, los «institutos seculares inventados para que sus monjas se metan en todas partes», «una universidad americana», «un colegio de monjas coruñés», el «colegio» en el que trabaja la compañera de Balbina o los respectivos internados londinenses donde estudiaron Balbina y Marcelo (Torrente, 1982, p. 37, p. 47, p. 98, p. 162, p. 346, p. 353).

Frente a las cuatro categorías anteriores, resultan menos frecuentes en el relato las referencias a edificaciones con relevancia histórica, artística o arqueológica, tanto religiosas como civiles. Son los denominados espacios patrimoniales. Mayoritariamente, se trata de lugares vinculados al culto religioso, por ejemplo, el «palacio» en el que «los arzobispos [...] están encerrados», «otras catedrales de la época», «un monasterio budista» o un «cementerio» (Torrente, 1982, p. 48, p. 74, p. 97, p. 163). Tal vez los espacios más representativos de este grupo son los que representan objetivos susceptibles de bombardeo para el grupo de anarquistas, si bien, «cuando hacen la lista de las iglesias contra las que pueden atentar, resulta que por fas o por nefás, todas merecen ser conservadas, y aún protegidas; y lo mismo sucede con los palacios y monasterios» (Torrente, 1982, p. 297). Para poner de manifiesto la falta de datos geográficos que conllevan estas alusiones e imposibilitan su representación cartográfica, basta traer a colación el consejo del Bonzo Ferreiro sobre la pertinencia de que Juanucha y Pablo averigüen «si en alguna iglesia de París había algún altar de San Cristóbal» o el momento en que el arzobispo evoca su «monasterio» de procedencia (Torrente, 1982, p. 332, p. 335). Menos cuantiosas son las referencias al patrimonio civil, entre las que sobresale el «palacio de piedra, de estilo neoclásico un

tanto frío» donde «von Moltke va a explicar por qué perdieron dos guerras» (Torrente, 1982, p. 254).

Al margen de los lugares anteriores, cuyas características definitorias vienen determinadas por las actividades que se desarrollan en su interior, dentro de los espacios *funcionales* se incluyen también los paisajes y los componentes de la ciudad concebidos a partir de su dimensión externa. En primer lugar, destacan las abundantes alusiones a entornos naturales y urbanos de carácter prototípico o modélico. Quizá el ejemplo más representativo de esta categoría sean las múltiples referencias a «la mar» como simple masa o superficie de agua salada (Torrente, 1982, p. 25, p. 106, p. 120, p. 121, p. 124, p. 126, p. 129, p. 137, p. 138). En la misma línea, se sitúan los casos de «la selva» a donde debe huir el Bonzo Ferreiro antes de que los soldados americanos desvalijen el monasterio hinduista, las «ciudades [...] en el desierto» a las que se asemeja Villasanta de la Estrella desde el atardecer o el «poblado de bororos» a partir del cual el autor ficticio concibe a los habitantes de la Isla de Mazaricos (Torrente, 1982, p. 99, p. 106). También pertenecen a esta clase de espacios «la montaña» donde van a dar a luz «Marujita y Conchita» —personajes en los que se basa el protagonista para crear las figuras de Pepucha y Juanucha— o «la playa» de la canción del Dragón Feo donde Lola luce su belleza (Torrente, 1982, p. 110, p. 138). Asimismo, contienen alusiones propias de esta categoría las consideraciones del Dinamita sobre Villasanta cuando afirma que «no es una ciudad industrial» o los consejos que Lénutchka da al autor ficticio para restablecer su salud a base de infusiones de «plantas de la llanura [...] o del bosque» (Torrente, 1982, p. 224, p. 258). Todos estos ejemplos atañen a emplazamientos concebidos como arquetipo o representación espacial de referencia al margen de cualquier localización geográfica específica.

Por último, son espacios *funcionales* todas las alusiones a la vía pública y a sus elementos, esto es, espacios urbanos exteriores concebidos más allá de unas coordenadas concretas. En este grupo se insertan, por ejemplo, las referencias a «la calle», a «un pozo», a «una calleja» o a «una plazoleta» registradas en las profecías y en la última entrada del diario de trabajo (Torrente, 1982, p. 237, p. 318, pp. 389-

90). Las dos primeras ocurrencias atañen a la actitud que demuestran los villasantinos ante el proceso de colonización vikinga. Según don Justo Samaniego, primero tiene lugar el acatamiento de la autoridad extranjera, pues no detecta «*¡Ni un solo grito de rebeldía, ni un solo muerto en la calle!*» (Torrente, 1982, p. 237). No obstante, más tarde sobreviene la insurrección de los villasantinos y «*una mujer, a quien cogieron en la cama con un joven invasor, saldrá a la calle enteramente afeitada, untada en miel y emplumada*», en tanto que «*El pecador que se la beneficiaba faltará, aquella noche, a la lista, y sospecharán que ha sido arrojado a un pozo*» (Torrente, 1982, p. 318). Con respecto al tercer caso, el autor ficticio, una vez se introduce en la ciudad recreada por el bibliotecario, explica que «A la izquierda, de una calleja, venían como voces» y se decide «a caminar por el centro de la calle», hasta contemplar cómo «en una plazoleta [...] un grupo de vikingos [...] jugaban a echar niños al aire y balarlos» y posteriormente «grupos de soldados [...] gritaban a todo el mundo a la calle» (Torrente, 1982, pp. 389-90).

En conclusión, los espacios *funcionales* constituyen emplazamientos de índole exclusivamente ficcional. Su inserción en el relato viene determinada por los derroteros del argumento novelístico, de tal modo que el escritor debe incluir emplazamientos destinados a un cometido específico para garantizar la verosimilitud de las acciones. En otras palabras, la variedad cuantitativa y cualitativa de estos lugares depende de su utilidad particular y esta última justifica su incorporación a la narración, más allá de una correspondencia concreta con la realidad extratextual.

Tanto los espacios *funcionales* como los *genéricos* representan conceptos cuya falta de exactitud geográfica resulta consustancial al lenguaje. A grandes rasgos, este tipo de términos componen, aplicando la terminología de Waters y Evans (2003), una *geografía vernácula* que sirve para designar lugares específicos pero carentes de un significado geográfico claro, a pesar de sus nexos con el comportamiento humano. Con respecto a los sistemas de coordenadas u otras variables espaciales de carácter científico y técnico, se trata de referencias heterogéneas, si bien más asequibles y utilizadas. Aunque su representación cartográfica se demuestre inviable, conviene

registrar este tipo de alusiones, pues revelan información sobre la perspectiva cultural del espacio que integran. Tal como apuntan Waters y Evans (2003), se trata de conceptualizaciones espaciales metafóricas que desvelan datos de índole socioeconómica, arquitectónica e incluso ambiental. Dadas sus particularidades, sirven a Torrente para introducir al lector dentro de la colectividad sociolingüística que los comprende y utiliza, con su ideología y prejuicios. A través de los espacios *funcionales* y *genéricos*, según los postulados de Waters y Evans (2003), Torrente construye lugares o áreas psicogeográficas a las que constriñe las diferentes líneas argumentales de la obra e induce al lector a incorporarlas a su experiencia compartida. Por tanto, mediante esta geografía vernácula, Torrente pone de manifiesto no solo su conocimiento o percepción del espacio santiagués, sino también sus dimensiones socioculturales. Este cariz subjetivo imposibilita relacionar espacios *funcionales* y *genéricos* con datos objetivos que permitan su uso en una representación cartográfica. En estos casos, se pone de manifiesto, como apuntan Egenhofer y Mark (1995) que «the way people think [...] reason [...] and [...] write [...] about geographic space [...] may appear trivial to us, but it is extremely difficult to formalize in order to implement it on a computer system». No obstante, a pesar de su índole inmapeable, dicha geografía vernácula sirve a Torrente como modalidad de referencia para construir el espacio contrafactual de la novela.

4.3.2.3 Los subterráneos y las *secciones* espaciales

Tras los *genéricos* y *funcionales*, un tercer tipo de espacios inmapeables son los subterráneos y las *secciones* espaciales, que pueden ser tratados conjuntamente, pues su representación cartográfica implica las mismas cortapisas. Estos lugares se hallan semánticamente muy cercanos a los espacios *funcionales* de uso interno. Tanto subterráneos como *secciones* suponen referencias de lugar que designan sectores — en las profundidades o adentro— de una construcción arquitectónica. En consecuencia, su mapeo conlleva una reducción de la escala del mapa a la del plano. Además, en la

mayoría de los casos, se trata de emplazamientos que favorecen la transformación del espacio real de Santiago de Compostela en la urbe contrafactual de Villasanta de la Estrella. Aunque pueden fundamentarse en referencias empíricas, poseen en el texto un carácter ficcional que requeriría la elaboración de cartografías ilustrativas. Ante estas evidencias, no resulta posible determinar su ubicación en un mapa de acuerdo con unas coordenadas geográficas concretas.

Por una parte, los lugares subterráneos más significativos que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* deben ser catalogados también como *genéricos*, pues son diferentes partes de una ciudad bajo tierra paralela a la superficial. Esta metrópoli del subsuelo se basa en múltiples vestigios y leyendas sobre espacios o conductos situados bajo la catedral y otros lugares de la ciudad empírica. De hecho, surge del laberinto donde se halla el sepulcro de Esclaramunda Bendaña, si bien comparte la naturaleza ficcional de su estructura, en forma de frase latina de amor.¹⁶⁶ Entre otros espacios, alberga:

caminos oscuros que no figuran en los planos, calles de sarcófagos antiguos, catacumbas de muertos anónimos, con salidas secretas a sótanos eclesiásticos [...]; cubículos

¹⁶⁶ En la entrada del diario de trabajo con fecha del 17 de junio, el autor ficticio, a raíz de la invención del claustro en el que planea encontrarse con don Procopio, especula sobre las posibilidades de ambientar su obra en la Edad Media. En concreto, se plantea recrear «el momento en que llega la petición de don Sisnando, de que le copien e ilustren el texto del Beato, hasta que sale el infolio concluido de manos del artista» (Torrente, 1982, p. 44). De hecho, llega «a penetrar en el *scriptorium* y a fisgar un poquito por encima del hombro del artista» hasta contemplar «un laberinto formado de letras visigóticas que copiaba de un dibujo toscó» (Torrente, 1982, p. 44). Más adelante, tras la desaparición de Lénutchka, el protagonista emprende su búsqueda hasta encontrarse con don Procopio, quien acababa de recibir información a propósito de la entrada de la joven en el laberinto catedralicio. Con el objetivo de ayudar a su rescate, el canónigo consulta las páginas del «código del Beato», esto es, el manuscrito del apocalipsis, en busca del «dibujo del laberinto» (Torrente, 1982, p. 263). Don Procopio se ha percatado, súbitamente, de que dicha representación gráfica es el modelo arquitectónico del laberinto donde se halla la tumba de Esclaramunda Bendaña. A través de ambos hechos, se pone de manifiesto que la construcción incluida en el código del Beato carece de referente material, esto es, posee una índole exclusivamente pictórica, si bien después sirve de pauta para la edificación del laberinto principal de Villasanta. En otras palabras, la ilustración anticipa un espacio subterráneo que, sin embargo, acabará teniendo naturaleza referencial dentro de la ficción, como se explicará líneas más adelante.

en que se reunían adeptos de cultos extravagantes traídos por los poetas peregrinos, las sinagogas secretas de los judíos en tiempos de persecución, las mazmorras donde se les encerraba una vez descubiertos y que sirvieron de escondrijo a los republicanos cuando la guerra civil (Torrente, 1982, p. 22)

A partir de la tergiversación del mito apostólico que da lugar a la fundación de Villasanta, el autor ficticio gesta estos espacios, ocultos y desconocidos para ciertos sectores de la sociedad novelesca, así como para el lector y el investigador. Se trata de lugares mayoritariamente mencionados al inicio del relato, aunque a lo largo de la novela se registran referencias a otra «red de laberintos subterráneos que empiezan y no acaban» (Torrente, 1982, p. 215) —presumiblemente situada en el paraíso de la dictadura tropical—, cuyo artífice es el doble del Supremo. Más adelante, don Justo Samaniego recupera los subterráneos concebidos por el protagonista y alude a la «*celda donde yacen los huesos, perfumados de amor, de doña Esclaramunda*» (Torrente, 1982, p. 238) poco antes de engendrar la rebelión contra los vikingos. En cuanto a este suceso, los emplazamientos del subsuelo van a ser utilizados como puntos de encuentro secretos, en particular, los conspiradores procederán a «*reunirse [...] en las catacumbas de la antigua inquisición, por ser lugar ignorado de los vikingos con entrada por la cueva de una taberna pobre*» (Torrente, 1982, p. 313).

En todos los casos, los subterráneos representan espacios de ocultación que sobrepasan las posibilidades de mapeo tanto por su carácter ficticio como por sus particularidades cartográficas. Estas últimas requerirían la elaboración de planos pseudoprecisos e ilustrativos a partir de la imagen mental que se forme el especialista en calidad de lector particular, pues su existencia, estructura y distribución no es «sospechable a la vista de la ciudad de arriba» (Torrente, 1982, p. 22).

Por otra parte, en la narración abundan las alusiones a *secciones* interiores de diferentes edificaciones. Si bien algunas de estas construcciones son mapeables —como se recogerá más adelante—,

mientras que otras constituyen lugares *funcionales*, sus componentes internos suponen referencias singularizadas y merecen consideración propia. Entre estas alusiones a interiores destacan las que remiten a diversas viviendas como la casa de Pablo Bernárdez, del Bonzo Ferreiro o de Balbina Bendaña. Con respecto a la primera, en el relato aparece registrado que, mientras el anarquista se halla en su lecho, percibe un «ruido en la habitación de al lado» y poco antes de salir a la calle «Su madre, en la cocina, pegaba el botón del abrigo» (Torrente, 1982, p. 58, p. 61). En cuanto a la casa del Bonzo Ferreiro, con motivo del encuentro erótico entre Juanucha y Shanti, el autor ficticio especifica que la muchacha «Había pensado usar la cama de su madre [...] además, la habitación era muy decorosa [...] Claro que la habitación y la cama mejores era donde estaba su padre» (Torrente, 1982, p. 111). Páginas más adelante, el autor ficticio describe la siguiente escena: Balbina Bendaña se desnuda ante Marcelo fingiendo no hallarse en su presencia hasta que él resbala y se hace daño en la frente. Dichos sucesos tienen lugar, según indica el protagonista, en «una habitación» (Torrente, 1982, p. 206). Este cuarto remite presumiblemente a la vivienda propiedad de Balbina, ya que, tras la caída del ciego, la muchacha se viste y aparenta entrar en él antes de pedir ayuda a su criada para atender a Marcelo.

Pero las *secciones* pueden referirse a dependencias de todo tipo, si bien destacan las destinadas a gestiones o al estudio. Es el caso del «*despacho*» donde se reúnen «*el alcalde*» y los demás los representantes del poder político local para recibir a los invasores o en el que Moriarty aguarda al autor ficticio (Torrente, 1982, p. 89, p. 288). Con respecto a este último, el protagonista, tras haberse adentrado en el paraíso dictatorial de Shopandsuck, es conducido a través de un «*zaguán*», un «*claustro*» y un «*antedespacho*» hasta llegar a la oficina de Moriarty, que además recuerda al «*despacho de Mussolini*» (Torrente, 1982, p. 286, p. 287, p. 288). Asimismo, resulta necesario mencionar el «*gran despacho y alcoba*» que conforman «*La celda*» del Padre Almanzora, pues en esta sección tiene lugar una disputa entre el eclesiástico y el autor ficticio (Torrente, 1982, p. 303). También destaca el «*despacho*» donde, una vez desatada la rebelión vikinga, «*El responsable del orden público [...] paseará en silencio a*

lo largo y a lo ancho» o en el que el autor ficticio busca al arzobispo ya exterminado (Torrente, 1982, p. 319, p. 364). Por último, pertenece a este grupo el «aula» de la universidad en la que el profesor Martín imparte clase mientras sus alumnos atienden desde el «anfiteatro» (Torrente, 1982, pp. 344-45).

Mas las *secciones* no solo engloban las partes cerradas de una construcción arquitectónica, sino también sectores constituyentes de una edificación situados en el exterior —aunque dentro de sus límites. Los ejemplos más llamativos de este tipo de lugares atañen a los diversos corredores de la «Avenida» por cuyo «*pasaje central*» desfilan los vikingos,¹⁶⁷ así como a los diferentes recovecos del jardín donde el autor ficticio se despide de su amante —a saber, «caminos que al cruzarse engendran plazoletas», una «vereda central» también llamada «avenida», «cenadores, glorietas [...] puentes y grutas» (Torrente, 1982, p. 167, p. 387). Como sucede con los subterráneos, la posibilidad de cartografiar este tipo de referencias queda descartada desde un inicio, pues su geolocalización exige elaborar planos arquitectónicos específicos de la edificación que integran y la índole de esta última, en muchos casos, es exclusivamente literaria.

Si bien las *secciones* sobrepasan la escala gráfica y métrica circunscrita a la superficie terrestre que implican los mapas, un estudio minucioso de la configuración espacial desarrollada en *Fragmentos de Apocalipsis* sí que exige otorgar este tratamiento específico a la catedral. Al tratarse del punto de gestación del espacio narrativo y de la ficción en general, en el interior de este monumento se registran numerosos puntos y rutas a lo largo del relato. Para facilitar su visualización, estas alusiones deben ser cartografiadas. Además, la ficción novelística se gesta a partir de un espacio subterráneo cuyo tratamiento y relevancia en el desarrollo de la trama favorece su inclusión dentro del conjunto anterior. Se trata del sepulcro donde yacen los restos de doña Esclaramunda Bendaña y, por extensión, el laberinto situado bajo la catedral. Para referirse al núcleo de la ciudad subterránea, Torrente emplea con frecuencia el término

¹⁶⁷ Las particularidades de este lugar serán expuestas con detenimiento en el siguiente apartado, a propósito de los espacios *transformados* y *desplazados*.

sepulcro a modo de sinécdoque.¹⁶⁸ La representación de este espacio en un mapa —ya sea del plano de la catedral, ya de la ciudad de Santiago de Compostela—, resulta posible gracias a las indicaciones de diferentes personajes sobre las coordenadas exactas de la superficie terrestre con las que se corresponde. En la primera profecía, don Justo Samaniego indica que «*ese famoso sepulcro*» se halla «*debajo del presbiterio, en el lugar precisamente en que deberían hallarse los huesos del santo epónimo*» (Torrente, 1982, p. 91). Más adelante, en la entrada del diario de trabajo correspondiente al 19 de julio, Monsieur Mathieu observa «cómo los trabajadores iban sacando la tierra y dejando al descubierto una pared insinudadamente circular que parecía limitar un recinto situado debajo del presbiterio, aunque mayor» (Torrente, 1982, p. 156). A propósito de este hecho, el francés confiesa a don Procopio que los obreros «están [...] descubriendo [...] un laberinto» y «en su centro está enterrada doña Esclaramunda de Bendaña» (Torrente, 1982, p. 156, p. 159). En otras palabras, el lugar donde se ocultan las cenizas de la muchacha representa una sección adscrita a un punto preciso de la superficie, el presbiterio de la catedral, por tanto, resulta mapeable.

Por último, en la novela aparecen dos *secciones* cuya representación cartográfica debe ser también considerada: el «despacho» de la «biblioteca» —o meramente la biblioteca— desde donde don Justo gesta la invasión vikinga y el «seminario» de Balbina Bendaña (Torrente, 1982, p. 33, p. 34, p. 39, p. 84, p. 85, p. 151, p. 169, p. 197, p. 203, p. 204, p. 262, p. 309, p. 366, p. 372). Próximo su uso al de la sinécdoque, ambas referencias remiten a la construcción arquitectónica de la que forman parte: la Facultad de Filosofía y Letras, cuyo presumible referente es la actual Facultad de Geografía e Historia de Santiago de Compostela.

¹⁶⁸ La representación cartográfica de este lugar queda descartada si el escritor se refiere de manera específica a la urna donde descansan los restos de doña Esclaramunda, por ejemplo, cuando la caja de piedra es profanada por el rey Olaf. En concreto, el monarca vikingo manda a los suyos dismantelar «*el sepulcro*» que las tropas sacan de la catedral «*Con la tapa [...] y la estatua yacente puestas en unas parihuelas con colgaduras negras hasta el suelo*» (Torrente, 1982, p. 238).

En definitiva, al margen de estas tres referencias determinadas y del tratamiento particular que exige el espacio de la catedral, el resto de espacios subterráneos y *secciones* deben considerarse inmapeables. Este estatus deriva de sus características específicas, pues escapan a la escala de representación terrestre que proveen los mapas y mayoritariamente presentan una naturaleza ficcional.

4.3.2.4 Los espacios diplomáticos o gubernamentales

Al margen de los subterráneos o las *secciones* y en la línea de los espacios *funcionales* catalogados como servicios, los lugares *diplomáticos* o *gubernamentales* son alusiones a organizaciones con sedes fijas o a territorios delimitados a raíz de pactos interestatales. En *Fragmentos de Apocalipsis*, estas referencias atañen, en su mayoría, a asociaciones reguladas de acuerdo con ciertos objetivos preestablecidos, más allá de su ubicación espacial. No por casualidad, los espacios *diplomáticos* aparecen en el relato cuando el autor ficticio descubre su faceta de «agente secreto al servicio de quien pague» (Torrente, 1982, p. 41). En este punto, el protagonista comienza a introducir datos sobre su relación con distintos miembros del «Parlamento británico», el «Intelligence Service», la «C.I.A.», la «NATO» o el «Pacto de Varsovia» (Torrente, 1982, pp. 40-41). Además, especula sobre la vinculación del arzobispo con el «Servicio Secreto» y alude a un «general del Salvation Army» cuando se halla en el paraíso dictatorial de Shopandsuchk (Torrente, 1982, p. 52, p. 293). Otra serie de referencias que componen esta categoría son la «Sede» —esto es, la Santa sede— a la que pertenece el arzobispo y de la que «están a punto de expulsarlo» o la radiotelevisión pública inglesa, más conocida como «BBC» (Torrente, 1982, p. 81, p. 148).

Por extensión, se incluyen en esta categoría alusiones a fronteras administrativas cuyo referente espacial, a tenor de los datos narrativos, no presenta una distribución geográfica tajante. En la novela, algunos términos como «locales», «regionales» e incluso «occidentales» (Torrente, 1982, p. 371, p. 131) pueden adscribirse indistintamente a un municipio, a una comarca, a una provincia e incluso, en los dos

últimos casos, a uno o varios países.¹⁶⁹ Se trata de ocurrencias con características propias de los espacios *genéricos*, como sucede con la designación «alta mar» (Torrente, 1982, p. 136) —aplicable a todas las aguas situadas más allá de los límites económicos de un Estado.

4.3.2.5 Los topoantropónimos

Si bien resultan menos numerosos, también escapan a la representación cartográfica los *topoantropónimos*. Como su denominación permite inferir, se trata de nombres de pila o, más comúnmente, apellidos compuestos por topónimos. En su origen, obedecían a la función de determinar la procedencia de sus portadores para favorecer su distinción y reconocimiento, pero su carácter hereditario los ha desprovisto de significado espacial. En la novela estudiada, esta categoría atañe a aquellos apellidos integrados por nombres de lugar que carecen de pretensión referencial, pues operan como meros identificadores de los numerosos personajes o de su linaje y se suponen heredados. A través de estos datos es posible identificar, por ejemplo, a «Doña Felicia Díaz de Montenegro» (Torrente, 1982, p. 18).

4.3.2.6 Los espacios *imaginarios*

Frente a los espacios *genéricos*, *funcionales*, subterráneos y *secciones*, *diplomáticos* o *topoantropónimos*, los lugares *imaginarios* son alusiones concebidas, de manera intencionada y evidente, al margen de la realidad geográfica, esto es, sin pretensiones de referencialidad. Por tanto, no resulta posible establecer ningún tipo de correlación entre los emplazamientos textuales y esta última.

¹⁶⁹ Asimismo, se excluye el término pueblo cuando se refiere al conjunto de habitantes de un territorio específico, tal como se registra, entre otros casos, en las exhortaciones de don Justo Samaniego dirigidas a los villasantinos al inicio de la tercera profecía —«¡Pueblo de comilones, ay! ¡Pueblo de paseantes!» (Torrente, 1982, p. 237). De igual modo, la representación cartográfica del gentilicio vikingo queda descartada si dicho vocablo se utiliza, en singular y con la primera letra mayúscula, para designar al rey Olaf Olafson —«Como corderos, alabáis al Vikingo y reverenciáis su efigie» (Torrente, 1982, p. 237).

Los espacios *imaginarios* se presentan en la novela como fruto de la fantasía o de la abstracción de los personajes. Por ejemplo, en la primera narración, la madre de Pablo Bernárdez exclama: «¡Si nosotros tuviéramos una tienda...!» (Torrente, 1982, p. 62). Asimismo, cuando la expedición formada por un «maestro sobrestante», un «arquitecto», un «aparejador», don Procopio y Monsieur Mathieu se introduce en la entrada del laberinto, los curiosos que aguardan su vuelta dentro de la catedral se preguntan: «¿No habrán caído en un abismo?» (Torrente, 1982, p. 161, p. 163). Además, al salir, don Procopio da cuenta al vicario del siguiente hallazgo: «Huesos de gente como para llenar un cementerio» (Torrente, 1982, p. 163). También monsieur Mathieu recurre a este tipo de alusiones para desvelar su identidad. En la carta de despedida que deja a don Procopio, el francés explica cómo esbozó «las más bellas iglesias» a petición del obispo Marcelo, si bien él solo aceptaba sus «pórticos», pues «quería iglesias grandes y claras, iglesias para multitudes» (Torrente, 1982, p. 4). Según Mathieu, el prelado buscaba que diseñase «una iglesia con planta de cruz latina», con «tantos codos desde la puerta al presbiterio» y «tres naves que den la vuelta completa, de modo que el presbiterio se pueda ver por detrás y por delante» (Torrente, 1982, p. 178).

Ahora bien, el caso más llamativo y complejo de espacio *imaginario* registrado en *Fragmentos de Apocalipsis* es la construcción cósmica descrita por el Bonzo Ferreiro:

Si llamamos, para entendernos, cosmos a la totalidad de lo existente, y universo al sistema en que vivimos, [...] hay, efectivamente, un cosmos y muchos universos, un número incalculable de ellos [...] tocándose unos a otros [...] forman un polígono de un número de lados que no se puede calcular, un polígono que todavía está incompleto (Torrente, 1982, pp. 189-90)

Esta estructura espacial se sitúa al margen tanto de los constituyentes del universo conocido como de su disposición. Además, se trata de

una configuración de suma complejidad, organizada del modo siguiente:

Universos [...] Exactamente treinta y dos en cada anillo si lo aislamos de los restantes; pero, dentro de la figura general, sucede que el primero de cada anillo es el último del anterior, y el último es el primero del siguiente [...] cada universo aparece por emisión o emanación del anterior: los de la derecha, a la derecha; los de la izquierda, a la izquierda, salvo el inicial de cada anillo, que emite a derecha e izquierda, y salvo el último, en que se funden las emisiones de los dos anteriores de ambos lados, lo cual nos da, en cada anillo, dos universos dobles y treinta simples». [...] Los universos emanados a la derecha están formados de materia, y los emanados a la izquierda, de antimateria; en los universos dobles, la materia y la antimateria forman una síntesis (Torrente, 1982, p. 192)

A través de esta construcción en forma de múltiples anillos, el personaje da cuenta de la idea «del tiempo», «del espacio, y, mejor aún [...] de la historia» (Torrente, 1982, p. 191) en la que se inscribe la novela torrentina. No obstante, en última instancia, este formato del universo sobrepasa no solo las leyes del mundo físico, sino también la escala del mapa, restringida a la superficie terrestre.

Como el argumento de la novela recoge la gestación y el progreso de varias historias, las referencias a lugares *imaginarios* van a salpicar la narración de principio a fin. Uno de los ejemplos más destacados de esta categoría se halla en el fragmento del diario de trabajo fechado a 22 de mayo. El autor ficticio da rienda suelta a su inventiva y sugiere que:

Imaginemos dos lugares desde los que se mueven los hilos de la trama universal, dos palacios, nada menos. Si recordamos que el uno fue teatro de siniestras historias y pavorosos crímenes, y que en él hay mazmorras asfixiantes y larguísimos pasillos donde resuenan todavía

[...] gritos de víctimas atormentadas, podemos hacer de él el antro desde donde se organiza la universal subversión que nuestros amigos los anarquistas representan [...] si [...] consideramos sus cúpulas doradas, sus jardines fragantes y la música del río que lame sus murallas [...] El segundo palacio es muy distinto [...] si se tiene en cuenta que en sus despachos se han organizado golpes de Estado, crímenes políticos, guerras parciales, contrarrevoluciones, etc., puede muy bien servirnos como sede siniestra de los enemigos de la Justicia (Torrente, 1982, p. 80)

El protagonista especula sobre los espacios donde podría desarrollar su proyecto novelístico. Por este motivo, la entidad de las dos ciudadelas se restringe a la inventiva y su relación con el espacio empírico queda descartada. Además, esta idea no llega a término en el transcurso de la narración. Más adelante, con el propósito de emprender el trayecto a la ciudad de su conciencia, ofrece a Lénutchka detalles sobre «la entrada en las tinieblas, el angosto camino» y «las torcidas veredas» que dejan paso a sus «ciudades incompletas», esto es, atisbadas o inventadas con anterioridad (Torrente, 1982, p. 200). En la misma línea, el 1 de noviembre, mientras da un paseo por la calle en compañía de su amante, ve «un escuadrón de lanceros» cruzando «una llanura inmensa» (Torrente, 1982, p. 279). Tres días después, al reconocer la melodía que Lénutchka interpreta con la flauta, evoca como lugar idóneo para su actuación «una isba perdida en la monotonía de la estepa, o [...] la estepa [...] sin isba» (Torrente, 1982, p. 284). También cuando inicia el viaje en solitario desde Villasanta de la Estrella al paraíso dictatorial de Shopandsuck elucubra a propósito del espacio situado a la salida del «túnel» que permite su acceso al lugar y quizás pueda conducirle «a una iglesia, a un convento o a un palacio» (Torrente, 1982, p. 285).

Por último, en la cuarta narración, en tanto Juanucha y Pablo se hallan tendidos ante el altar de San Cristóbal, el autor ficticio comenta que los santos «más modernos y encopetados, como Genma, Bosco y Oriol» cuentan con «capillas nuevecitas» dentro de la catedral (Torrente, 1982, p. 337). Esta incorporación momentánea al relato de

elementos espaciales inexistentes en la realidad deja al descubierto su naturaleza imaginaria y meramente ficcional. Se trata de un procedimiento que ya había sido utilizado por don Justo Samaniego en la secuencia profética inicial, al ubicar de improviso en Villasanta de la Estrella una «*catedral presbiteriana*» y unas «*entradas de metro*» que no vuelven a aparecer en la narración (Torrente, 1982, pp. 88-89).

De acuerdo con las características de todos estos ejemplos, es posible concluir que los espacios *imaginarios* representan emplazamientos suscritos de forma manifiesta y exclusiva al ámbito textual. Por consiguiente, resulta inadecuado tratar de advertir o incluso proponer algún tipo de correspondencia entre dichos lugares y la geografía real.

4.3.2.7 Los espacios *figurativos*

Algo semejante sucede con las referencias espaciales utilizadas para dar cuenta de un concepto diferente, esto es, los emplazamientos *figurativos*. En el transcurso de la narración, el autor ficticio establece en varias ocasiones una relación de semejanza entre conceptos de lugar y facetas o elementos del proceso de creación. A tenor de este uso, los primeros se conciben, como en la categoría anterior, al margen de un trasunto real concreto. Entre otros casos, el protagonista equipara el estadio de escritura o plasmación verbal de la inventiva con el levantamiento de una atalaya —«lo dicho, dicho queda, como quedan puestos, y para siempre, los ladrillos que añades a una torre» (Torrente, 1982, p. 39).

Sin embargo, el ejemplo más controvertido de figuración espacial es la empleada para describir las vivencias del escritor como uno de los factores que entra en juego y condiciona la composición novelística. De manera ambigua, el protagonista equipara su «memoria» con «una especie de Tebaida» y añade que «si algo se llega a rastrear en ella, más pertenece al orden de lo soñado que de lo vivido, y a una clase especial de sueños, los literarios» (Torrente, 1982, p. 128). Dicha referencia parece constituir una traslación figurativa de la región del Antiguo Egipto que se convirtió en lugar de

recogimiento para muchos eremitas cristianos (Dué y Laboa, 1998, p. 53). Es más, al margen del imaginario torrentino, resulta posible constatar cómo este topónimo sirvió para referirse a otros lugares de la realidad empírica, pues idéntica denominación posee un territorio español que desempeñó una función pareja. Se trata del monte antiguamente destinado a la meditación y a la oración conocido como Tebaida leonesa o berciana:

una zona privilegiada de la comarca del Bierzo tanto por su belleza natural como por sus valores históricos y artísticos. Enclavada en el Ayuntamiento de San Esteban de Valdueza, en la cuenca del río Oza, abarca los términos de las Entidades Menores de San Pedro de Montes y Santiago de Peñalba [...] En el Valle del Silencio, de una impresionante grandeza, creó San Fructuoso en el siglo VII un núcleo cultural al que acudieron anacoretas de los centros donde más brillante y esplendoroso era el saber visigótico isidoriano [...] Fundó el santo leonés Compludo o Cómpluto, rodeado por otros santuarios o cenobios, repartidos por la región. Más tarde llegó allí San Valerio, el recio escritor visigodo, que restauró ruinas y edificó capillas, y luego San Genadio, el Obispo astorgano, fundador de una comunidad que vivió floreciente hasta la exlaustración del siglo pasado (BOE, 1969, p. 9935)

Aunque no hay datos en la novela que apunten a una alusión tan específica, la reproducción toponímica resulta significativa. En concreto, evidencia la relevancia cultural del territorio egipcio donde meditaban los anacoretas y refuerza la hipótesis de que el autor ficticio esté refiriéndose a él.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Más allá de estas implicaciones semánticas, conviene indicar que el sintagma La Tebaida da nombre a un municipio de Colombia. Por otra parte, el significado de este vocablo puede conllevar no solo una referencialidad espacial, sino también literaria. En concreto, Tebaida puede designar a uno de los tres poemas épicos griegos de la época arcaica — sobre la figura de Edipo y la guerra entre tebanos y argivos— que una vez conformaron el desaparecido ciclo Tebano (Bernabé, 1979, pp. 57-64). Asimismo, puede tratarse del

A pesar de los escasos datos, los comentarios del autor ficticio con relación al concepto Tebaida apoyan esta correspondencia, pues el topónimo aparece vinculado tanto al término *rastrear*, cuyo significado espacial resulta evidente, como a la noción de *sueños*, entendidos como evocaciones o antecedentes, *literarios*. En líneas generales, el autor ficticio parece estar comparando el papel de los recuerdos en el proceso de escritura con un paraje desértico o despoblado propicio a la meditación y a la ensoñación. Ante esta tesitura, las vivencias del escritor se presentarían como un espacio donde se acumulan ideas ya existentes que, de acuerdo con los postulados teóricos de Torrente, son el germen de los elementos recreados en la ficción. De hecho, cuando explica a Lénutchka su intención de realizar un viaje introspectivo, el autor ficticio se refiere a su propia conciencia como «un lugar penetrable y transitable, que está dentro de uno [...] donde está todo, aunque en imagen» (Torrente, 1982, p. 199). Además, concibe a sus personajes «como las marionetas de un teatrillo» y afirma que su proyecto novelístico sirve de «ciudadela inexpugnable» a su heterónimo (Torrente, 1982, pp. 269-70).

Ahora bien, los lugares *figurativos* también son empleados en la narración para describir otros elementos, sucesos, sensaciones y entidades desprovistos de carácter espacial. Tanto los distintos personajes como el autor ficticio emplean este tipo de referencias. Por ejemplo, en la primera profecía, Samaniego compara la indumentaria de los indios con edificaciones; en particular, describe «*las plumas, erectas como falsos paternos, como las torres, como los rascacielos*» (Torrente, 1982, p. 86). Asimismo, cuando Juanucha y Shanti meten a Ferreiro bajo su cama, la muchacha compara este lecho, el más grande de la casa, con «una plaza de toros» (Torrente, 1982, p. 115).

También el protagonista recurre a este tipo de símiles, entre otros casos, para describir cómo se expanden por Villasanta las habladerías sobre la disertación de don Cresconio Valeiras y la aparición de un indio. Según el autor ficticio, ambos rumores circulan como «dos

poema épico latino en doce libros, compuesto por Estacio, sobre la suerte de los hijos de Edipo (Iglesias, 1973, pp. v-vii).

tribus o caravanas» que «viajan por el desierto, se encuentran [...] y después de la batalla o de la orgía, cada una sigue su ruta hasta perderse en el horizonte lejano» (Torrente, 1982, p. 141). Más adelante, incapaz de discurrir el desarrollo de su narración, manifiesta que «siente [...] seco el cerebro, como un prado sin lluvia: reseco hasta cruji» (Torrente, 1982, pp. 187-188). De modo semejante, en la entrada del diario con fecha del 16 de noviembre, concibe el «subconsciente» de Lénutchka «como un jardín bien ordenado» (Torrente, 1982, p. 379). Por último, en el siguiente fragmento, explica que la campana enviada por los vikingos «era grande como una iglesia» (Torrente, 1982, p. 390).

4.3.2.8 Los espacios *culturales*

Junto a los emplazamientos *imaginarios* y *figurativos*, otros espacios cuya representación cartográfica resulta inviable son los denominados *culturales*. Integran esta categoría todas aquellas referencias de lugar, generadas y compartidas por los diferentes miembros de un grupo o sociedad, cuyo significado está desprovisto de correspondencia con la realidad geográfica.

Son espacios *culturales*, por ejemplo, los engendrados a la luz del culto religioso del cristianismo, tales como el «Paraíso Terrenal» o «la ciudad celeste» (Torrente, 1982, p. 46). La primera designación se refiere al Jardín del Edén, esto es, el lugar donde residen el primer hombre y la primera mujer fruto de la creación de Dios, de acuerdo con la información sustraída del *Génesis* (2, 8). La segunda denominación remite a la Nueva Jerusalén, la ciudad que encarna la existencia aguardada por los cristianos tras la resurrección y que —según aparece recogido en el *Apocalipsis* (21, 2)— descenderá de los cielos. Además, en la novela se incluyen múltiples alusiones a emplazamientos donde, conforme a esta doctrina, se desarrolla la vida después de la muerte, a saber, la «ultratumba» o el «infierno» (Torrente, 1982, p. 36, p. 366).¹⁷¹

¹⁷¹ Los adjetivos que designan la profesión de determinadas religiones no se tienen en cuenta para esta clasificación, pues las diferentes costumbres de culto a menudo desbordan las

Si bien con menor frecuencia, los espacios *culturales* detectados en *Fragmentos de Apocalipsis* remiten también a otras manifestaciones literarias o artísticas. Entre otras ocurrencias, despunta la alusión al «Castillo de irás y no volverás» donde se desarrolla un cuento popular de la tradición oral, el uso del vocablo «habanera» para designar un género musical o la referencia al poema sinfónico de Aleksandr Borodín titulado «En las estepas del Asia central» (Torrente, 1982, pp. 40-41, p. 137, p. 141).¹⁷²

Sin embargo, quizá el espacio que la madre Transfiguración describe en sus visiones constituya la remisión literaria más evidente y de mayor relevancia: «Unos yacían tendidos sobre el vientre; otros, se apoyaban en las espaldas de sus vecinos, y alguno se arrastraba por el triste camino» (Torrente, 1982, p. 184). Se trata, en cualquier caso, de un emplazamiento cultural, calco del infierno descrito en *La Divina Comedia* de Dante, como se aclara en la propia novela: «*Qual sopra il ventre, e qual sopra le spalle, / l'un del altro giacea, e qual carpone / si trasmutaba por lo tristo calle*» (Torrente, 1982, p. 184).

Por otra parte, deben considerarse dentro de este conjunto aquellas referencias de lugar que componen frases hechas o refranes. Estos enunciados fijos, creados y utilizados de manera habitual por

fronteras de los lugares a los que se circunscriben de manera oficial. Muestras significativas de este hecho son las referencias a los «ortodoxos» de «toda suerte» que han transitado Villasanta o al «señor Rementería», villasantino «de quien dicen que es judío» (Torrente, 1982, p. 90, p. 157).

¹⁷² Dada su recurrencia, es necesario aclarar que las alusiones idiomáticas sobrepasan los límites de esta clasificación, ya que se refieren a la capacidad o dominio lingüístico de los personajes, al margen de los territorios de procedencia o uso de dichas lenguas. Constituyen ejemplos paradigmáticos de estas circunstancias «el danés antiguo» que domina don Justo Samaniego, «el español» carente «de los tiempos y de los modos verbales» necesarios para desarrollar las ideas compositivas del protagonista o el «griego» que desconoce el padre Almanzora (Torrente, 1982, p. 169, p. 280, p. 307). Además, engrosan en este grupo, entre otros muchos idiomas, el «francés», el «inglés», el «alemán» y el «turco», utilizados por las estatuas de la catedral para narrar la historia de Pablo y Juanucha mientras yacen ante el altar de San Cristóbal (Torrente, 1982, p. 338). Por último, es posible apreciar que este tipo de referencias no solo atañen a los pobladores de Villasanta, sino también a los extranjeros. Entre otros, el Escalda vikingo explica cómo aprendió «gallego» de los «prisioneros de hace un milenio» si bien, en la actualidad, debido a su evolución, dicha lengua resulta tan inteligible para cualquier «paisano» como el «chino» (Torrente, 1982, p. 170).

miembros de una misma comunidad lingüística, poseen un significado figurado y, en última instancia, carecen de valor referencial. Este grupo de espacios *culturales* engloba, entre otros ejemplos, la expresión «como Perico por su casa» (Torrente, 1982, p. 51, p. 227). Tanto don Justo Samaniego como el anarquista barcelonés emplean esta frase hecha para dar cuenta de la libertad de movimientos dentro de la catedral, el primero de Monsieur Mathieu y el segundo de sus compañeros ácratas. Un caso similar es el modismo con el que Balbina justifica el suicidio de Marcelo. De acuerdo con la profesora, el ciego no se perdió, pues se movía «en el laberinto como en su casa» (Torrente, 1982, p. 206). Por su parte, don Justo Samaniego advierte que los villasantinos esconden las relaciones ilícitas de sus mujeres con los vikingos, pues procuran «que todo quede en casa» (Torrente, 1982, p. 237). En la sexta narración, cuando los anarquistas descubren la ausencia de Pablo y Juanucha ante el altar de San Cristóbal, el encuadernador sugiere que se habrán ido «Cada uno a su casa» (Torrente, 1982, p. 340). Esta frase constituye parte del refrán *cada uno a su casa y dios en la de todos* y, de acuerdo con su significado, el encuadernador está insinuando que los muchachos se habrán ido a atender sus asuntos particulares. Por último, Marcelo hace gala del vasto conocimiento que posee sobre los pormenores vitales de los villasantinos mediante la siguiente referencia: «que estoy al cabo de la calle» (Torrente, 1982, p. 358).

Además, son también espacios *culturales* aquellas alusiones a emplazamientos que sirven para designar un cargo laboral o una especie. Esto sucede, por ejemplo, cuando el autor ficticio explica que «Don Cresconio Valeiras excede en buenas cualidades a lo más respetable del claustro» (Torrente, 1982, p. 143). En dicha frase, el sustantivo claustro se refiere al profesorado universitario de la Facultad de Derecho y no al cenobio del edificio. Otras alusiones espaciales con este uso son «futbolista del Real Madrid» y «maestro de capilla» (Torrente, 1982, p. 154, p. 158). El primer sintagma hace referencia a una las múltiples profesiones del académico Jiménez Bastos mientras que el segundo supone la denominación de un cargo eclesiástico.

En cuanto a las alusiones establecidas por una comunidad para diferenciar un elemento con características determinadas o, en sentido amplio, una especie, es posible detectar referencias como «castaño de Indias» o «iglesias [...] de planta griega o circular» (Torrente, 1982, p. 167, p. 178). Estos dos sintagmas designan, respectivamente, un árbol y una construcción eclesiástica específicos, al margen del espacio.¹⁷³

En definitiva, los espacios *culturales* suponen fórmulas fijadas o conocidas por una colectividad que carecen de significado geográfico. Por esta razón, su mapeo debe descartarse. De acuerdo con el análisis propuesto, los espacios *imaginarios*, *figurativos* y *culturales* se fundamentan en la elusión intencionada o explícita de correspondencias con emplazamientos situados en unas coordenadas concretas. Junto a ellos, la mayoría de los lugares *genéricos*, *subterráneos* y *secciones*, así como de los espacios *funcionales*, presentan «spatiotemporal conditions that are neither physically, mathematically, nor geographically verifiable and presentable» (Piatti, 2017, p. 64).

Para mayor precisión y brevedad, la siguiente tabla recopila la división de categorías establecida hasta el momento con sus respectivas clasificaciones:

¹⁷³ Las remisiones a la idiosincrasia de una comunidad a través de gentilicios quedan descartadas de esta clasificación pues su alcance sobrepasa las fronteras del territorio que designan. Se incluyen en este grupo, entre otras, la referencia a la actitud de ciertos villasantinos que «corregían a la rusa» los nombres de las hijas del Bonzo o a la reacción de don Procopio, cuando responde al autor ficticio «a la gallega», es decir, con otra pregunta (Torrente, 1982, p. 111, p. 183).

Tabla III. Tipología de elementos espaciales no mapeables

<i>Fragmentos de Apocalipsis como ficción espacial: la condición contrafactual de Villasanta de la Estrella. Un análisis desde la cartografía literaria</i>		
puntos/ zonas	Genéricos	locales
		regionales
		estatales
		interestatales
		mundiales
	funcionales	domicilios
		negocios
		tabernas
		comercios
		prostíbulos
		servicios
		espacios patrimoniales
		paisajes prototípicos
		elementos espaciales de la vía pública
	subterráneos y secciones	
	diplomáticos o gubernamentales	
	topoantropónimos	
	imaginarios	
	figurativos	
	culturales	religiosos
		artísticos
		frases hechas o refranes
		cargos o especies

A grandes rasgos, el mapeo de los lugares ficticiales que encajan en cualquiera de estos grupos resulta intrascendente o inviable debido a un exceso de información, a la falta de información espacial o a su conceptualización al margen de la realidad.

No obstante, todas las alusiones espaciales registradas en la obra implican el efecto de referencialidad propio del uso del lenguaje que advierte Stockhammer (2017, p. 83). Este hecho pone de manifiesto que el análisis cartográfico de un texto literario, al entrar en juego la dimensión semántica de la palabra, exige dirimir si se trata o no de información geográfica en el sentido cartográfico del término, es decir, localizable. Una vez determinadas sus posibilidades de

ubicación, es preciso decidir si su mapeo resulta relevante en función de los objetivos de estudio determinados.

Esta tarea no admite el uso de la tecnología, pues solo los investigadores tienen la capacidad de determinar la naturaleza de los datos espaciales a partir de la interpretación de la secuencia textual donde se insertan (Stockhammer, 2017, p. 81). En consecuencia, tal como señalan Piatti *et al.* (2009, p. 184), «the complex spatial dimension in fiction [...] it depends on the educated, professional reader to analyse the text, who has to accept, among other restrictions, that some spatial aspects of literature will prove to be unmappable».

Ahora bien, en *Fragmentos de Apocalipsis* se registran dos conceptualizaciones espaciales diferenciadas pues, junto a las categorías establecidas, que revocan el establecimiento de coordenadas geográficas concretas, se registran referencias de lugar transitables. Estas últimas van a ser examinadas con detenimiento a continuación.

4.3.3 Hacia un estudio de la referencialidad espacial en la ficción: la problemática de la transformación y la fragmentariedad

A pesar de los numerosos elementos espaciales cuya representación cartográfica se demuestra impracticable o irrelevante, la novela estudiada se ajusta a la principal premisa que define los emplazamientos contrafactuales. Dichos espacios, si bien no existen, operan como un suplemento de la realidad (Staley, 2007, p. 116) a partir de una hipótesis contrafactual de partida, que atañe, en este caso, a la identidad del cuerpo oculto en el sepulcro genético de la ciudad.

En *Fragmentos de Apocalipsis*, para gestar la urbe literaria, el autor ficticio parece remontarse a los orígenes de Santiago de Compostela, pues alude al supuesto yacimiento del discípulo de Jesucristo cuyo hallazgo —según la tradición religiosa del catolicismo y las peregrinaciones— subyace a la fundación de la urbe. El protagonista, so pretexto de escribir una novela, justifica la

modificación del mito apostólico y de los lugares que pueden remitir a la ciudad real. La falta de evidencias científicas que corroboren la autenticidad de dicha historia, arraigada en el imaginario colectivo —pues, tal como señala el autor ficticio, «Dicen que hay huesos en una arqueta, y que son de un apóstol» (Torrente, 1982, p. 19)—, facilita que la creación espacial propuesta resulte verosímil, aunque no realista —«Prefiero que lo sean de Esclaramunda Bendaña, un nombre que acaba de ocurrírseme, así, de pronto» (Torrente, 1982, p. 19).

Este procedimiento implica trasladar al espacio alternativo de Villasanta de la Estrella las connotaciones simbólicas ligadas a la urbe real santiaguesa.¹⁷⁴ Por tanto, el escenario de la ciudad literaria, aun siendo irreal, puede vincularse a la realidad, ya que, como apuntan Piatti y Hurni (2009, p. 340):

The magic of alternate history [...] complete with their respective settings, works because of their confusing intermediate status: they are by no means totally imaginary worlds, but altered ones [...] In fact, they function as permeable membranes between our world and a slightly alien world in which familiar objects and sites —among them whole buildings and entire cities— are still recognisable to a certain extent

El fundamento espacial empírico garantiza la credibilidad del experimento literario que Torrente lleva a cabo. Es más, al implicar al lector en los pormenores de dicha construcción y su relación con la

¹⁷⁴ De hecho, en la ficción, este imaginario sirve para caracterizar a la sociedad villasantina en su conjunto y también a los personajes foráneos. En particular, con respecto a la historia de la muerte y la situación de los restos de Esclaramunda, no opera la maniobra de encubrimiento pretendida por el obispo Marcelo, a quien «le llegó a los oídos la historia [...] y no la quiso creer, por lo que se aplicó a borrarla del recuerdo de las gentes y sustituirla por esta otra, más piadosa, de que debajo de la seo yacía el cuerpo de un amigo del Señor» (Torrente, 1982, p. 21). Al contrario, muchos jóvenes de la ciudad se han adentrado en las profundidades del laberinto para encontrar la muerte y sus huesos son posteriormente hallados por don Procopio o por el autor ficticio —entre otros habitantes de la ciudad—, que terminan aventurándose en su interior. Por otra parte, los extranjeros vikingos, tras invadir Villasanta de la Estrella, no dudan en apropiarse del sepulcro, dirigiéndose a su ubicación sin titubeos ni errores.

realidad, evita posibles especulaciones a propósito del lugar o la época de los hechos narrados que puedan restar verosimilitud a su relato. El mito sobre el establecimiento de Santiago de Compostela a partir del sepulcro apostólico va a condicionar la gestación gradual del espacio literario¹⁷⁵ —y también de sus habitantes, con sus modos de vida y sustento— hasta su repentino derribo.

Por una parte, la creación de la ciudad contrafactual se basa en la riqueza de detalles espaciales, mayoritariamente arquitectónicos, cuya carga simbólica remite a la topografía —y a la cultura— de la urbe santiaguesa:

las campanas; [...] los balaustres de piedra; [...] el remate redondo de la torre, con su correspondiente veleta [...] todo de piedra, con variedad de líquenes, verbenas y jaramagos que nacen alegremente en las junturas y ponen una floral prolongación a la nariz de un santo [...] Casas de pocas plantas, encaladas, los marcos de piedra, las maderas pintadas de verde (Torrente, 1982, pp. 16-17)

Esta minuciosidad descriptiva, con el imaginario que evoca, se va a mantener hasta el final de la obra, cuando tiene lugar el desmoronamiento de la ciudad a cuenta de los tañidos de la campana vikinga —«cayeron muchos pináculos y todas las veletas. [...] De la catedral [...] quedaron algunos arcos [...] los perpiaños reventaban hasta quedar hechos polvo» (Torrente, 1982, p. 392). En virtud de este procedimiento, resulta posible proponer la interacción entre la ciudad literaria y la empírica desde el inicio hasta el desenlace del relato. Asimismo, el asentamiento del espacio literario a partir de referencias

¹⁷⁵ De acuerdo con Bulson (2010), los espacios ficcionales en los textos literarios nunca aparecen representados «in such a coherent form all at once with the streets, buildings, and other orientational markers neatly arranged» (p. 108). Al revés, la producción del espacio en las obras literarias es progresiva. Esto se debe a que la capacidad de imitación del escritor depende no solo de su acervo sociocultural, sino, sobre todo, del de los lectores, así como de los conocimientos literarios de ambos y de su relación —directa e indirecta— con los diferentes tipos de representaciones geográficas o imágenes cartográficas del espacio.

y reminiscencias a la geografía real va a favorecer la comprensión cabal de su índole alternativa.

Por otra parte, la recreación ontológicamente irreal de Villasanta de la Estrella se constituye a partir de descripciones topográficas y arquitectónicas que el autor ficticio realiza desde una perspectiva aérea.¹⁷⁶ Estas indicaciones espaciales ponen de manifiesto, en toda su amplitud, la configuración de un «mapa narrativo» o «lingüístico» (Piatti y Hurni, 2009, p. 341). Dicha representación, en la medida en que sirve para evocar y guiar al lector a través del sistema de calles y lugares representativos de Santiago de Compostela corrobora, conforme apunta Piatti (2017, p. 50), el supuesto cartográfico de que los textos ficcionales remiten al espacio empírico. Es más, gracias a estas reminiscencias al espacio real, el protagonista no confiere únicamente a su proyecto novelístico entidad ficticia e histórica, como se estudiará en las siguientes líneas.

El mapa narrativo de la ciudad contrafactual va a propiciar el desarrollo del relato, a cargo del protagonista y sus personajes. De hecho, el potencial de dicho mapa para contar una historia queda patente, por ejemplo, con la división entre espacios de la superficie y espacios subterráneos —«tengo ya donde usar las palabras inservibles: pues estos de debajo serían los isotopos, y, los de arriba, de régimen diurno, los parámetros» (Torrente, 1982, p. 23). Del mismo modo, una vez culminado, el autor ficticio baraja la posibilidad de contar diferentes historias a partir de él — «Se me dirá que Villasanta está superpoblada, y que cualesquiera sirven: que hay curas y militares,

¹⁷⁶ Aunque el análisis de la intertextualidad en *Fragmentos de Apocalipsis* sobrepasa los objetivos de este estudio, es necesario apuntar, con respecto al levantamiento de Villasanta, como ya se ha dicho, la influencia del artículo de Neira de Mosquera «Santiago desde la torre del reloj» (1842) y sus versiones posteriores, que se analizarán páginas más adelante. También se detectan influjos de la tradición literaria española. La descripción que lleva a cabo Torrente para construir la urbe contrafactual remite a la desarrollada por Luis Vélez de Guevara en *El diablo Cojuelo* (1641). Este autor utiliza en su obra la perspectiva aérea para satirizar los vicios de la sociedad madrileña del siglo XVII. No obstante, el referente más próximo es *La Regenta* (1884-85). Esta primera novela de Leopoldo Alas «Clarín» transcurre en Vetusta, ciudad trasunto de Oviedo. Tal como hará Torrente años después, Clarín gesta la ciudad al inicio de la narración, desde la torre más alta de la catedral y a partir de la perspectiva del cura protagonista.

estudiantes y catedráticos, tenderos y rentistas, comunistas y reaccionarios, pobres y ricos, y que con esto tengo un mundo» (Torrente, 1982, p. 23). Con respecto a este particular y aplicando las apreciaciones de Ljungberg sobre los mapas (2003, p. 174) a la novela, la cartografía que evoca Torrente sirve para crear una nuevas ficciones en el relato y también para implicar al lector en su significado.

En relación con esta última premisa, conviene apuntar que las reflexiones críticas del protagonista funcionan a modo de leyenda o comentario de su cartografía narrativa. Tras la creación de los diferentes espacios, el autor ficticio trae a colación sus connotaciones simbólicas —«Tengo ya la ciudad, un poco de su historia, un nombre y unas gentes [...] Partamos, por ejemplo, de ese sepulcro que se oculta [...] Una vez inventado, habrá que justificar con una historia su situación de privilegio» (Torrente, 1982, pp. 18-19). De esta manera, los comentarios sobre el proceso de creación de la novela —incluidos, sobre todo, en el diario de trabajo— facilitan la interpretación del mapa, sirviendo a la función de guiar al lector y evitar que se sustraiga del juego ficcional establecido. En consecuencia, el espacio novelesco, construido lingüísticamente como un mapa, representa el vínculo más transparente entre la ficción y sus remisiones a la realidad.

Sin embargo, Torrente no se limita a reproducir en su ficción el perfil más o menos familiar de los principales monumentos y vías de Santiago de Compostela. Aunque el argumento de la obra transcurre mayoritariamente en la ciudad, el escritor introduce constantes referencias a todo tipo de lugares dispersos alrededor del globo, llevando la remodelación del espacio a una escala mundial. Entre otros ejemplos, en *Fragmentos de Apocalipsis* Torrente alude a monumentos situados fuera de la urbe, como las siete iglesias del libro del Apocalipsis (1, 11) —localizadas en las antiguas ciudades de Efeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardis, Filadelfia y Laodicea. También introduce referencias a sus propias ciudades literarias —es el caso, analizado más adelante, de Pueblanueva del Conde, recreación ficticia de Bueu donde ambienta la trilogía *Los gozos y las sombras*—, así como a países y situaciones geopolíticas enteras. Dentro de estos últimos ejemplos, destacan las alusiones a la región cultural del norte

de Europa denominada Escandinavia. Estos territorios se presentan en la obra como la monarquía del rey vikingo Olaf Olafson.

En última instancia, los emplazamientos reales y determinados representan los elementos definitorios de la construcción novelística. Por consiguiente, buena parte de los lugares ficcionales que componen *Fragmentos de Apocalipsis* evocan espacios geográficos localizables. A tenor de esta evidencia y con el objetivo de facilitar nuevas interpretaciones sobre la construcción del espacio, el análisis cartográfico de la novela debe sustentarse en la correspondencia entre los lugares narrativos y unas coordenadas geográficas más o menos determinadas. En este sentido, el mapeo de la obra se concibe, inicialmente, como un recurso para visualizar la intersección entre espacios literarios y sus trasuntos empíricos, atendiendo a las posibilidades de geolocalización de los primeros.

Bajo esta perspectiva, la elaboración de un mapa contrafactual de *Fragmentos de Apocalipsis* supone un reto metodológico y crítico, pues la investigación sobre este tipo de cartografías es limitada y su desarrollo exige un análisis espacial previo, que sobrepase la concepción tradicional de la cartografía como disciplina al servicio de otros ámbitos de estudio. En este proceso, se tiene en cuenta la gestación del mapa narrativo a partir de realidades ilusorias, atendiendo a la posibilidad de establecer una tipología que defina el espacio contrafactual, en virtud de sus características alternativas al mundo empírico.

Ante esta tesitura, el estudio cartográfico de *Fragmentos de Apocalipsis* incluye el desarrollo de diferentes categorías que facilitan la geolocalización de los espacios mapeables registrados, teniendo en cuenta las variables de la transformación y la fragmentariedad. En este sentido, la transformación atañe, de manera general, a la diferenciación establecida en la novela entre los espacios literarios y sus trasuntos reales, como es el caso de Villasanta de la Estrella y Santiago de Compostela. Por otra parte, la fragmentariedad afecta no solo a la permuta de escenario derivada de las acciones de los personajes, sino también a aquellos espacios trasladados de sus coordenadas reales a otras literarias con correspondencia extratextual,

tal como ocurre con el «café Varela» de Madrid o el «Café Moderno» de Pontevedra, sitios textualmente en Villasanta (Torrente, 1982, p. 68, p. 139).

En consecuencia, se elaboran una serie de categorías espaciales que posibilitan la representación cartográfica de los emplazamientos novelescos y, a la vez, ponen de manifiesto el modo en que la transformación y la fragmentariedad repercuten sobre la geolocalización. Dicho de otro modo, se presenta un sistema de ubicaciones que sirve para evidenciar los mecanismos empleados en la gestación del espacio contrafactual.

4.3.4 Transformación espacial: una tipología excluyente de lugares mapeables para *Fragmentos de Apocalipsis*

Una taxonomía que explore las singularidades de cada elemento espacial mapeable debe atender, en primer lugar, al grado de referencialidad. Dicho parámetro fue definido por Piatti (2017, p. 46) como el nivel de detalle con el que un texto literario evoca la geografía empírica: desde el mimetismo y las alusiones hasta la superposición, la reestructura o el cambio de lugares, tanto derivados de la realidad como ficticios.

En función de la referencialidad, los espacios registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* pueden clasificarse en cinco categorías. De acuerdo con el mayor o menor realismo topográfico y toponímico de su configuración particular, los puntos y zonas de la novela pueden ser *importados*, *históricos*, *anacrónicos*, *inventados* o *transformados*. Esta tipología tiene su origen en tres clases de espacios ficcionales propuestas por Reuschel y Hurni (2011, p. 296): *importados*, *transformados* e *inventados*. No obstante, la aplicación de estas categorías a las características de los espacios de *Fragmentos de Apocalipsis* implicará ajustar sus definiciones, así como el establecimiento de dos clases nuevas de espacios: *históricos* y *anacrónicos*. Dicha adaptación se lleva a cabo atendiendo a los postulados de Paris, Abadie y Brando (2017, p. 48, p. 87) y de Plini,

Di Franco y Salvatori (2016) sobre la relevancia de la proximidad espacial¹⁷⁷ y del tiempo histórico en el que transcurren los hechos.

Además, en líneas generales, estos cinco tipos de espacios van a estar integrados por dos clases de referencias: *nominadas* e *innominadas*. Las primeras son topónimos o gentilicios que favorecen la identificación de los espacios evocados con su trasunto real.¹⁷⁸ En contraste, la ubicación de las referencias *innominadas* se deriva de descripciones narrativas, de las relaciones de posición con otros elementos espaciales —*nominados* o *innominados*— o de un ejercicio de investigación y documentación previo llevado a cabo por el investigador.¹⁷⁹ Por consiguiente, la diferencia entre lugares *nominados* e *innominados* en cada categoría va a servir para analizar sus relaciones y su papel a la hora de forjar en la novela la interacción entre el espacio ficcional y sus remisiones a la geografía real.

4.3.3.1 Los espacios *importados*

Las referencias espaciales más próximas al mundo empírico son los lugares *importados*, esto es, emplazamientos ficcionales que evocan un equivalente real. Ahora bien, a la hora de aplicar esta categoría a los espacios de la novela se tienen en cuenta dos factores. Por una parte, las referencias de lugar detectadas en el relato aparecen vinculadas a diferentes tiempos históricos. Por otra parte, las cartografías derivadas del texto van a presentar mapas base elaborados

¹⁷⁷ Se trata de la primera ley de geografía o principio de correlación espacial formulada por el precursor de la cartografía digital Tobler (1970, p. 236), que sirve de fundamento a los SIG. Dicho principio se basa en la continuidad de la superficie terrestre y la mayor relación entre espacios contiguos derivada de ella, como se explicará más adelante a propósito de los espacios *incierto*s.

¹⁷⁸ Topónimos y gentilicios operan como indicadores de lugar. A propósito de esta función, es preciso subrayar cómo las nominaciones espaciales acarrear, con respecto a «lo mencionado, [...] la condición de representable» (Cabo, 2018a, en prensa).

¹⁷⁹ Esta clasificación es el resultado de adaptar a las particularidades de los espacios novelísticos estudiados la perspectiva estrictamente cartográfica que distingue ubicaciones absolutas y relativas, tal como explica Kemp (2010, pp. 42-43). Las primeras favorecen datos sujetos —como mínimo, de manera parcial— a unas coordenadas, mientras que las localizaciones relativas se establecen con relación a las anteriores y operan con respecto a un conjunto de datos vinculados entre sí.

a partir de la geografía actual. A tenor de ambas circunstancias, los emplazamientos incluidos en esta categoría aluden a trasuntos cuyas características ficcionales perviven hoy en día, en consonancia con la cronología en la que aparecen en el texto.

Se trata de puntos *nominados* como «facultad de medicina», «Faramello», «Columbia University», «museo del Louvre» o «Tuy, Mondoñedo, Orense y Lugo» y de zonas como «América» o «Europa» (Torrente, 1982, p. 62, p. 88, p. 98, p. 99, p. 299, p. 96, p. 99).

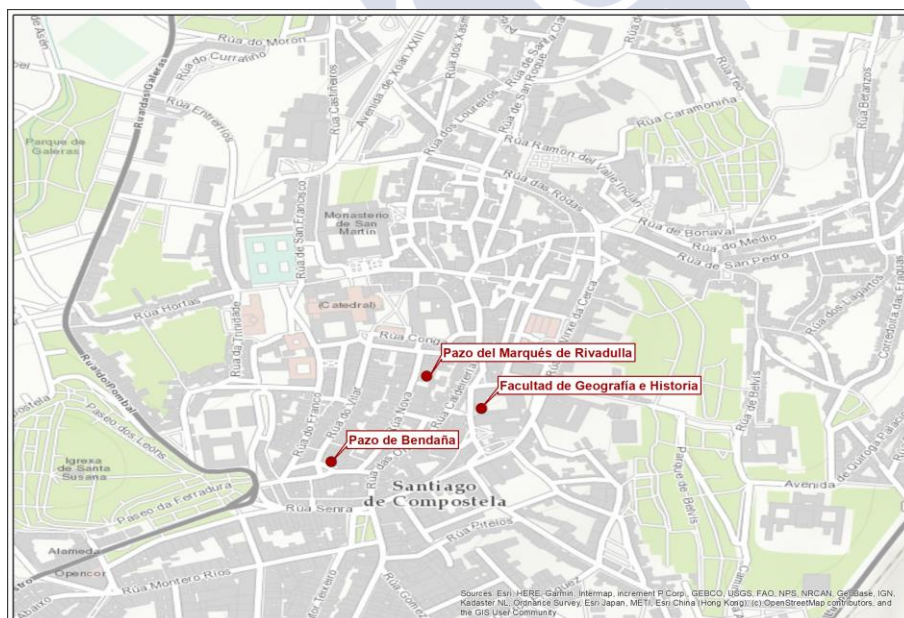
Sin embargo, los espacios *importados* también pueden presentarse en la obra como referencias aparentemente *funcionales* o indirectas, constituyendo lugares *innominados* o ubicaciones relativas. Por ejemplo, en la entrada del diario de trabajo correspondiente al 1 de septiembre, el heterónimo del autor ficticio alude a su estancia en Praga como catedrático y a los paseos «por el río» en compañía de su amante Lenn (Torrente, 1982, p. 218). Aunque el personaje omite el nombre específico del río, resulta posible considerar que se trata del río Moldava, pues es el único de la ciudad y la atraviesa de norte a sur.

De manera semejante, a partir de información textual previa, es posible establecer dónde aparece la muñeca erótica por vez primera. En la sección quinta de la tercera profecía, don Justo Samaniego describe la «sala» (Torrente, 1982, p. 239) que acoge la presentación de Freya. De acuerdo con la información registrada en el fragmento profético anterior, el propio bibliotecario había sugerido al escalda vikingo que dicha exhibición se celebrase «en el paraninfo de la universidad» (Torrente, 1982, p. 174). Tras esta propuesta y sin más especificaciones sobre el recinto, Samaniego procede a narrar el desfile del maniquí, de modo que los datos permiten asignar la sala descrita al paraninfo universitario, ubicado en la actual Facultad de Geografía e Historia.

Más adelante, el autor ficticio sale en busca de don Justo Samaniego a la biblioteca de la universidad, pero, al encontrarse la puerta cerrada, se refugia de la lluvia en una «rúa de soportales» (Torrente, 1982, p. 367). Con respecto a esta vía, el protagonista explica que en ella se encuentra el casino, por tanto, la referencia evoca la rúa do Vilar.

En la novela estudiada hay una alusión *innominada* cuyo trasunto puede establecerse a partir de otra obra literaria confiriéndole, por tanto, una clara dimensión intertextual. Cuando se produce la entrada de Moriarty en el relato, el autor ficticio comenta que «Había cambiado un poco desde que le vi la última vez, al borde de un precipicio, y peleando» (Torrente, 1982, p. 269). Según el relato de Sir Arthur Conan Doyle titulado «El problema final» —con el que concluyen *Las memorias de Sherlock Holmes*—, el espacio mentado se corresponde con las cataratas de Reichenbach, situadas en la ciudad suiza de Meirigen, que es donde tiene lugar la desaparición del criminal.

Todos estos espacios aparecen descritos en la ficción a través de características, funcionales o físicas, propias de trasuntos vigenes en el período en el que se desarrolla la acción principal y en el que Torrente escribe la novela —entre 1975 y 1977. Mas su especificidad reside en que dichas singularidades se mantienen en la actualidad.



Mapa 1. El Pazo del Marqués de Rivadulla, la Facultad de Geografía e Historia o el Pazo de Bendaña representarían, respectivamente, el trasunto *importado* de los aposentos del rey vikingo, del lugar de trabajo de Samaniego y de la casa de donde procede la familia Bendaña.

Los espacios *importados* suponen la categoría de lugares más numerosa de las registradas en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/1jbevH>. Asimismo, es posible apreciar un ligero predominio de los espacios *nominados* que pertenecen a esta categoría sobre los *innominados*. Estos datos geográficos evidencian que el espacio ficcional se constituye mayoritariamente a partir del espacio empírico —sobre todo a partir de topónimos y gentilicios. Además, la lectura de los mapas¹⁸⁰ correspondientes a los espacios *importados* que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/1ezXLm>— pone de manifiesto varios detalles de interés.

Los presuntos referentes de los puntos *importados* ocupan los territorios de cuatro continentes. En concreto, se acumulan sobre el presumible trasunto de la ciudad literaria y se van extendiendo y disgregando por territorio español y europeo hasta llegar a Asia, América y, aunque escasamente, también a África. De modo semejante, los trasuntos de las zonas *importadas* abarcan los mismos cuatro continentes en su totalidad, junto con el océano Atlántico, y alcanzan una parte de Oceanía. Tanto los puntos como las zonas *importadas* se registran en la práctica totalidad de las secciones de la

¹⁸⁰ Los Story Maps destinados a representar las distintas categorías espaciales detectadas en la novela constarán, a grandes rasgos, de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera diapositiva, como ya hemos indicado, aparecerá la definición de la clase de lugar, acompañada del mapa estático ejemplificante previamente incluido en el presente trabajo. A continuación y mediante un panel lateral, se ofrecerán cuatro diapositivas más. Tras la primera, la segunda y la cuarta contendrán un mapa a escala mundial, regional o local —dependiendo de la posición y la recurrencia de los presuntos referentes— de la totalidad de puntos y zonas pertenecientes a la categoría examinada. Estos mapas presentarán breves indicaciones textuales sobre la extensión territorial de cada clase de emplazamientos. De modo semejante, la tercera y la quinta diapositivas de cada Story Map Series incorporarán un Story Map Cascade en el que se irán desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas constitutivos de cada categoría de lugar, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenderán indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparece cada clase de espacio representada o sobre la recurrencia de algunos emplazamientos. Además, los Story Map Cascade incluirán, en cada mapa generado, información novelística y extratextual sobre los elementos de la categoría espacial cartografiada, siempre que su elevada cuantía no imposibilite la lectura de estos datos, como ocurre en el caso de los lugares *importados* y *transformados*. Por último, es necesario señalar que, a tenor de las particularidades de cada tipo de emplazamiento, la cantidad de diapositivas de los Map Series y Cascade se reducirá cuando no se registren los elementos especificados.

novela, desde el inicio. Por consiguiente, están presentes en todas las fases del proceso compositivo y de su desarrollo apocalíptico. En relación con los puntos, si bien las referencias a los espacios integrantes de la localidad ficcional son mayoritarias, las alusiones relacionadas con el escenario continental más amplio que se despliega a raíz de las anteriores son constantes. De igual modo, las zonas se extienden desde el territorio correspondiente a Galicia —donde se halla el presunto referente de la ciudad literaria—, si bien no es el más frecuente, hasta diferentes regiones de Europa, Asia, África, América y Oceanía, cuya evocación también es continua desde el inicio hasta el final de la obra.

El análisis cartográfico sirve para poner de manifiesto que Torrente sustenta el escenario contrafactual de la novela, mayormente, sobre la geografía empírica. Este hecho puede resultar llamativo y pasar desapercibido al margen de un examen espacial a través de los mapas, ya que el levantamiento del escenario alternativo conlleva la modificación de la realidad geográfica en la que presumiblemente se sustenta.

4.3.3.2 Los espacios *históricos*

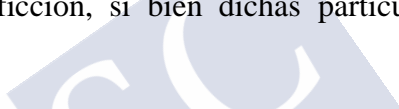
Si bien pueden considerarse un subtipo de los espacios *importados*, diversos lugares registrados en la novela incorporan, como parte de su significado referencial, una temporalidad que se restringe al período cronológico de escritura de la ficción o del eje argumental. Por este motivo, se consideran separadamente los denominados espacios *históricos*.

Entre ellos se encuentra la referencia *innominada* al «colegio militar» (Torrente, 1982, p. 9) que acogió a Napoleón de 1779 a 1784, esto es, la escuela francesa de Brienne-le-Château, a día de hoy museo. Asimismo, es preciso destacar la alusión del protagonista al «hospicio» (Torrente, 1982, p. 102) donde se ha criado el ciego Marcelo es *histórica* e *innominada*. Según el estudio titulado «La asistencia social en Galicia a finales del siglo XIX: el hospicio de Santiago», las instalaciones del «Hospicio Municipal» de la ciudad, llamado a partir de 1984 «casa de Beneficencia Municipal», se corresponderían con las de San Domingos de Bonaval (Palomares,

1986, p. 327). A la hora de determinar esta relación, resulta relevante, por una parte, el vínculo entre la ascendencia de Marcelo —«Nacido de una prostituta enferma» (Torrente, 1982, p. 102)— y la función del hospicio como lugar destinado a «recoger a los niños de uno y otro sexo del distrito municipal [...] con tal que [...] se hallen en cualquiera de los casos siguientes: *expósitos, desamparados, huérfanos*» (Palomares, 1986, p. 328). Por otra parte, es pertinente traer a colación que el nacimiento del ciego podría situarse en torno a 1884, pues, de acuerdo con el autor ficticio, la novela a la que pertenecía este personaje transcurría «antes de la guerra civil» y en la narración estudiada «Marcelo tendría sesenta años, o más» (Torrente, 1982, p. 103). En la actualidad, San Domingos de Bonaval no mantiene la función de hospicio.

También integran esta categoría referencias *nominadas* como «*La Concièrgerie*» (Torrente, 1982, p. 341). Se trata de la cárcel donde termina Pablo Bernárdez tras su viaje al París de la Revolución francesa y que constituye, a día de hoy, un monumento visitable. Sin embargo, quizás, los lugares *históricos nominados* más fácilmente identificables de la novela sean las alusiones a «Leningrado» o «Stalingrado» y diferentes gentilicios como «soviética», «checoslovaca» o «prusiano» (Torrente, 1982, p. 129, p. 254, p. 43, p. 187, p. 254). En particular, Leningrado fue la denominación de San Petersburgo entre 1924 y 1991. A su vez, Stalingrado fue el nombre que recibió Volgogrado de 1925 hasta 1961. También el topónimo «Rusia» y los gentilicios «soviética» o, por extensión, «los rusos» (Torrente, 1982, p. 129, p. 43, p. 99) remiten a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas pues, en el período en que Torrente escribe y ambienta la novela, dicha federación —y no la actual— está vigente —en concreto, desde 1922 hasta 1991. Asimismo, el término «checoslovaca» (Torrente, 1982, p. 187) evoca la república central europea de Checoslovaquia, instaurada en 1918 y escindida en 1992, que a día de hoy se corresponde con los territorios de la República Checa y Eslovaquia. Para terminar, el calificativo «prusiano» (Torrente, 1982, p. 254) hace referencia al reino y Estado histórico disuelto en 1947 que se extendía por parte de los territorios actuales de Polonia, Rusia y Alemania.

Por tanto, a diferencia de los *importados*, los espacios *históricos* evocan emplazamientos reales cuyas características responden a la cronología de composición de la novela o del período específico al que se adscriben en la ficción, si bien dichas particularidades no perduran a día de hoy.



¹⁸¹ Más información sobre esta división territorial en Adams *et. al.* (2011).

La lectura de los mapas correspondientes a los espacios *históricos*¹⁸² —véase <https://arcg.is/n4zee>—, compuestos por puntos y por zonas mayoritariamente *innominados* y *nominadas* en cada caso —véase <https://arcg.is/ljbevH>—, sirve para poner de manifiesto varias particularidades.

En primer lugar, los presuntos referentes de los puntos *históricos* registrados en la novela se extienden a lo largo de Europa y Asia, aunque son más numerosos los que se concentran en territorio europeo. Por el contrario, las zonas *históricas* que aparecen en la obra se condensan en el continente asiático y atañen, en menor medida, a trasuntos ubicados en diferentes países europeos colindantes con él o próximos. En segundo lugar, los referentes de los puntos *históricos* se registran desde el comienzo de la obra y van a aparecer diseminados hasta el desenlace. Ahora bien, es posible apreciar un predominio de este tipo de lugares en el núcleo del proceso creativo, cuando el temor al vikingo disfrazado de indio se instala en Villasanta y cuando el protagonista inicia el enfrentamiento con el Supremo por el control de la composición novelística. Entran en juego, asimismo, en el momento en que los vikingos instalan la fábrica de muñecas eróticas en la urbe y los anarquistas, ante el sometimiento total de los villasantinos, planean la insurrección. De manera semejante, las zonas *históricas* de la novela comienzan a registrarse una vez se pone en marcha la acción en los primeros capítulos de la novela. Al igual que los puntos, preponderan mediada la composición novelística, cuando la aparición del vikingo disfrazado de indio americano asusta a varios villasantinos y el autor ficticio lidia con el Supremo. También aparecen en el

¹⁸² El Story Map destinado a representar los espacios *históricos* consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala mundial de la totalidad de puntos y zonas *históricos*, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *históricos*, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *históricos* representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual sobre estos últimos.

momento en que los habitantes de Villasanta se revelan contra sus colonizadores, poco antes de la destrucción de la ciudad, cuando don Justo confiesa el asesinato de su rey.

Parece interesante anotar que la variedad de tiempos históricos registrada en la ficción no siempre repercute sobre el espacio, pues los lugares *históricos* no suponen una categoría especialmente numerosa. Esta observación también indica que pocos referentes empíricos de los espacios ficcionales han sufrido cambios desde el período de ambientación y composición de la novela hasta la actualidad. Además, las cartografías de los espacios *históricos* sirven para poner de manifiesto el vínculo entre la geografía ficcional y un marco cronológico fundamentado en la realidad. El hecho de que estos lugares se registren, en su mayoría, fuera de las fronteras de la ciudad literaria, indica que sirven para perfilar y relacionar el mundo ficcional en el que esta se inserta con la realidad histórica, contribuyendo, asimismo, al distanciamiento entre esta última y la urbe alterada. Por tanto, a pesar de que no representan una categoría mayoritaria, los espacios *históricos* resultan fundamentales en el proceso de gestación de la contrafactualidad, pues constituyen el sustento espacial de esta perspectiva al remitir a un pasado reconocible —y no de libre invención— para el lector. Entre otras, las referencias a emplazamientos vinculados con ciertas figuras históricas como Napoleón, Mussolini o Catalina la Grande, favorecen la presentación del desarrollo de Villasanta de la Estrella y de los demás hechos narrados como una opción en el transcurso real de los hechos. Dicho de otro modo, al proporcionar a los lectores indicios sobre su propia historia, esta clase de lugares sustenta la versión contrafactual del espacio de Santiago de Compostela y su evolución como acontecimientos que pudieron haber sucedido.

4.3.3.3 Los espacios *anacrónicos*

Otro tipo de espacios próximo a los *históricos*, que también puede ser considerado subtipo de los lugares *importados*, está constituido por los emplazamientos *anacrónicos*. Dichos espacios remiten a un referente espacial que ya no perduraba en el momento

que define el eje argumental o en el período de escritura de la novela. No obstante, el trasunto de los lugares *anacrónicos* existió en algún período de la historia y, por esta razón, es posible relacionarlos con unas coordenadas extratextuales.

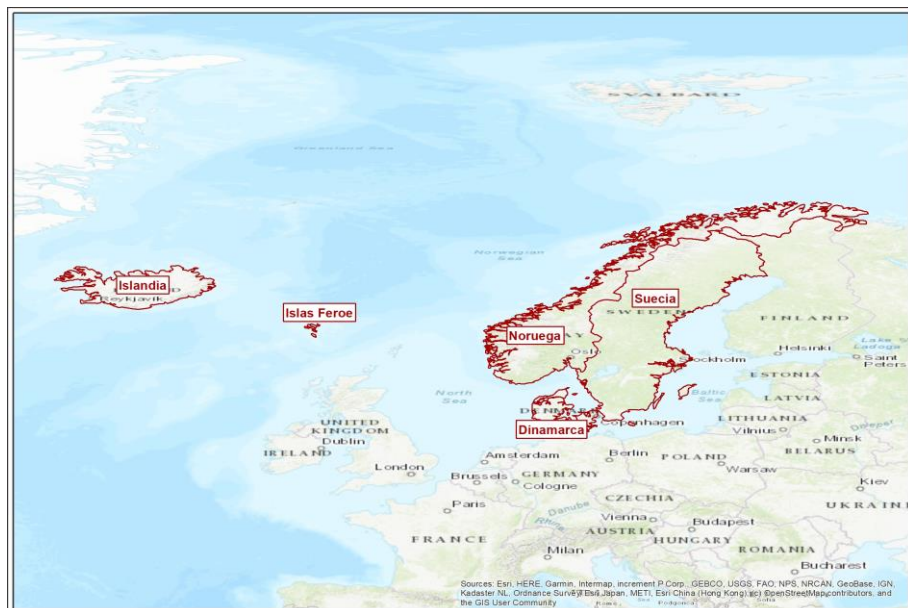
Integran esta categoría puntos *nominados* como «Babilonia», «Troya» o *innominados* como «el Senado romano» donde Julio César fue asesinado (Torrente, 1982, p. 88, p. 193, p. 392). Del mismo modo, el gentilicio «vikings» (Torrente, 1982, p. 20) o los utilizados para designar tribus indígenas de América remiten a divisiones territoriales definidas a raíz de datos sociohistóricos y culturales. Estos factores constituyen los principales vestigios sobre la referencialidad de dichas zonas,¹⁸³ ya cuando Torrente compone la novela o ambienta sus diferentes tramas, como se analizará más adelante.

La lectura de los mapas correspondientes a los espacios *anacrónicos*¹⁸⁴ —véase <https://arcgis.com/jaHHW>—, siendo

¹⁸³ Por ejemplo, en cuanto a la región de procedencia de los vikingos, en su concepción territorial más reducida, engloba Suecia, Dinamarca y Noruega: los países continentales donde se hablan mayoritariamente lenguas escandinavas. Además, según este criterio lingüístico, el territorio puede ampliarse a Islandia y a las islas Feroe. Por otra parte, la noción espacial más amplia a la que alude el gentilicio incluiría, además de los anteriores, el territorio de Finlandia. Ahora bien, en *Fragmentos de Apocalipsis*, la delimitación de dicho vocablo se apunta de manera implícita y responde a un criterio idiomático, ya que los colonizadores, cuya lengua habitual es el escandinavo antiguo, deben recurrir a los servicios de traducción de don Justo Samaniego, experto en dicho idioma, para trasladar sus órdenes a la población. De este modo, la zona vikinga a la que se refiere Torrente en su obra abarcaría los territorios de Suecia, Dinamarca, Noruega, Islandia y las islas Feroe, ya que sus lenguas pertenecen mayoritariamente a la familia escandinava.

¹⁸⁴ El Story Map destinado a representar los espacios *anacrónicos* consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala mundial de la totalidad de puntos y zonas *anacrónicos*, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *anacrónicos*, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *anacrónicos* representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual a propósito de estos últimos.

mayoritariamente *innominados* los puntos y *nominadas* las zonas — véase <https://arcg.is/1jbevH>—, favorece las siguientes observaciones.



Mapa 3. Las múltiples referencias a los vikingos evocan uno de los espacios *anacrónicos* más relevantes de *Fragmentos de Apocalipsis*.

Para empezar, los puntos integrantes de esta categoría que se registran en la novela se concentran en los continentes de Europa y Asia, siendo más numerosos en este último territorio. En contraste, las zonas se extienden a los cinco continentes, si bien predominan en Europa y América y aparecen, en menor medida, en Asia, África y Oceanía. En segunda instancia, es posible apreciar que tanto puntos como zonas *anacrónicos* aparecen disgregados a lo largo de la novela, prácticamente desde sus inicios, hasta el final. Además, se registran en momentos clave del proceso compositivo y su desarrollo apocalíptico: la expectativa de destrucción inmediata de Villasanta —tanto por parte de don Justo Samaniego como desde una perspectiva cósmica por parte del Bonzo—, la revelación de la verdadera identidad de los colonizadores vikingos, la aparición del escandinavo disfrazado de

indígena y del miedo aparejado a este hecho, el estallido del conflicto entre villasantinos y vikingos y la desintegración de la ciudad. Además, las zonas *anacrónicas*, más numerosas, también aparecen cuando los escandinavos instalan su máquina exterminadora e implantan la ley marcial y en el momento en que los líderes revolucionarios anarquistas son capturados.

Los espacios *anacrónicos*, en su mayoría situados fuera de los límites de la urbe literaria, contribuyen al propósito de forjar el escenario mítico global en el que esta se inserta. Asimismo, los puntos *anacrónicos* registrados en ella, o en sus proximidades, sirven de nexo con ese sustrato mítico, de cariz mundial, que se define a partir de un marco cronológico superado ya en el momento de escritura y ambientación de la novela.

4.3.3.4 Los espacios *inventados*

Tras los espacios *anacrónicos* se sitúan los *inventados*. Al igual que los anteriores, su existencia se limita a la ficción pero evocan unas coordenadas geográficas. Sin embargo, los datos que sustentan la localización de los espacios *anacrónicos* proceden del mundo empírico. En contraste, la posición de los lugares *inventados* se halla indicada en la propia ficción, pues no remiten a un trasunto real. Por consiguiente, estos emplazamientos solo poseen entidad textual y representan una categoría espacial más alejada de la realidad que los anteriores.

En *Fragmentos de Apocalipsis* esta clase de emplazamientos incluye un único punto mapeable. Se trata de la alusión *innominada* a «la taberna de Claudia», registrada en el fragmento del diario de escritura correspondiente al 19 de julio (Torrente, 1982, p. 158). Su posición puede establecerse en virtud de los vínculos que mantiene con otros dos espacios. Según especifica el autor ficticio, la «puerta monumental de los Plateros [...] conduce [...] directamente a la taberna de Claudia, la Muradana, que está al final de la rúa, metiéndose a mano derecha por un callejoncito» (Torrente, 1982, p. 158). De acuerdo con estas indicaciones, es posible considerar la «puerta de los

Plateros» (Torrente, 1982, p. 158) un espacio *transformado nominado* —como se verá a continuación— que alude a la puerta de Platerías de la catedral santiagouesa. En consonancia con esta relación, la calle mentada parece remitir a la rúa do Vilar en la que desemboca dicha salida catedralicia. A tenor de estos datos, el «callejoncito» (Torrente, 1982, p. 158) situado a la derecha de la calle, donde presuntamente se ubica el negocio, puede corresponderse con la rúa Paio o Eremita, si bien no alberga un local con estas características. Además, la información que Torrente facilita no permite dilucidar su ubicación exacta en esta calle, por tanto, se trata también de un espacio *indeterminado* —categoría que será objeto de estudio páginas más adelante. En cualquier caso, este espacio *inventado* supone un emplazamiento individual que el autor ficticio agrega desafiando el espacio empírico y registrado históricamente de manera oficial. Este procedimiento representa «a classic literary-geographic move: adding a nonexistent element to an existing territory to create a suitable setting for a fictional scene» (Piatti, 2017, p. 48).



Mapa 4. El único espacio mapeable *inventado* que se registra en la novela es una taberna situada en algún tramo de un callejón cuyo trasunto sería la rúa Paio o Eremita.

El análisis del mapa correspondiente al espacio *inventado*¹⁸⁵ que se registra en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcgis.com/1qjSX00>— permite apreciar que esta categoría es la menos utilizada a la hora de gestar el espacio novelístico contrafactual. Su ubicación se halla dentro de las fronteras de la urbe villasantina, cuyo presumible referente es Santiago. Además, su aparición se limita a la sección del diario de trabajo mentada, aproximadamente en la mitad del proceso creativo y apocalíptico. Quizá el uso restringido de esta clase de lugares se deba a que no evocan un trasunto real y, por tanto, no favorecen el reconocimiento de un posible vínculo entre espacio geográfico y ficcional, más allá de contribuir a la alteración de los constituyentes de este último para reforzar el distanciamiento con respecto al primero.

4.3.3.5 Los espacios *transformados*

Por último, en la recreación ficcional del espacio que Torrente lleva a cabo en *Fragmentos de Apocalipsis* es posible detectar un amplio grupo de lugares *transformados*. Integran esta categoría aquellos espacios cuya topografía o toponimia responde a alteraciones, deliberadas y responsabilidad del escritor, de la geografía empírica a la que hipotéticamente aluden. Esta clase de lugares, al igual que los espacios *importados*, atañe a emplazamientos cuyas características ficcionales, aun modificadas, perviven en la actualidad. Sin embargo, frente a las categorías anteriores, representan un menor grado de referencialidad, pues, si se someten a un enfoque cartográfico, constituyen datos espaciales que requieren la interpretación del especialista a la hora de determinar sus presuntos nexos con la geografía empírica. En contraste, la posición de los tipos de lugares ya analizados se infiere de la información textual, sin

¹⁸⁵ El Story Map destinado a representar el único espacio *inventado* de la novela consta de dos diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera se presenta la definición de esta clase de lugar, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda diapositiva, se ofrece otro mapa a escala local, donde la representación del punto *inventado* se complementa con indicaciones sobre su ámbito territorial, así como del paratexto y de la fase del apocalipsis o de la composición novelística en la que se presenta.

necesidad de que esta sea elucidada.¹⁸⁶ Por tanto, del empleo de esta clase de espacios se deriva una difuminación referencial.

Los emplazamientos *transformados* de la novela en muchos casos son *nominados* e incluyen edificaciones, como «la torre Berengaria», pero sobre todo calles, como «carrera del Duque», «calle [...] da Gonega» o «calle de la Algalia Baja» (Torrente, 1982, p. 14, p. 16, p. 18, p. 139). Estos ejemplos parecen remitir a la torre Berenguela, la rúa Carreira do Conde, la rúa de la Conga y la rúa de la Algalia de Abaixo respectivamente. Los criterios que permiten determinar cuáles son los potenciales trasuntos empíricos de estos emplazamientos suponen una adaptación de los establecidos por Plini *et. al* (2016). Estos estudiosos localizan topónimos teniendo en cuenta las características topográficas y las circunstancias históricas de los lugares a los que aluden, así como las variantes léxicas, lingüísticas, semánticas, idiomáticas y ortográficas de las denominaciones. En *Fragmentos de Apocalipsis* los procesos de transformación nominal y física de los espacios ficticiales se basan en varios factores: las relaciones semánticas, las idiomáticas, la similitud fonológica, la topografía, los hechos —tanto históricos como ficticiales— o la sátira.

Por ejemplo, cuando el protagonista nombra distintos emplazamientos desde la torre Berengaria introduce, entre ellos, las referencias al «callejón de los Endemoniados» y al «pasaje de Vai-e-ven» (Torrente, 1982, p. 16). Por una parte, con respecto al primer espacio, la posible correspondencia entre el topónimo ficticio y el espacio empírico parece remontarse a las transformaciones urbanas de Santiago de Compostela. Según la información recogida por Costa (2016) sobre dichos cambios, desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX, el nombre de varias calles compostelanas fue modificado a raíz de la «prolongación del eje Este-Oeste», en particular, «Rúa das Hortas y sus entronques transversales» (p. 120). Se trata de la avenida de Raxoi y la rúa da Trindade, antes conocidas,

¹⁸⁶ Se trata de la distinción entre «data, which are facts» e «information, which includes some interpretation» que tiene su origen en el campo de estudio de los SIG, tal como explica Kemp (2010, p. 32).

respectivamente, como «Inferniño de Arriba o Calle de Madres» e «Inferniño de Abaixo» (Costa, 2016, p. 122). A tenor del significado de su antiguo nombre, pueden entroncar con la referencia torrentina, pues parece posible establecer una vinculación semántica entre el término *endemoniados* y el vocablo *inferniño*. Este último constituye, en gallego, una forma en diminutivo para referirse al lugar donde las almas de los pecadores son castigadas por el demonio, de acuerdo con la doctrina cristiana. Sin embargo, solo la primera calle responde, en toda su extensión, a la estructura arquitectónica de un callejón o paso estrecho entre paredes de distintas edificaciones. Por el contrario, la rúa da Trindade es más ancha y carece de construcciones colindantes en un tramo, pues hay vegetación a uno de los lados. A este detalle se suma el hecho de que el «Inferniño de Abaixo» está más cerca de la torre catedralicia. En consecuencia, no resulta descabellado sugerir que mediante el topónimo «callejón de los Endemoniados» (Torrente, 1982, p. 16) el escritor se refiera a la actual avenida de Raxoi.

Por otra parte, el «pasaje de Vai-e-ven» (Torrente, 1982, p. 16) parece evocar como trasunto el Callejón de Sae Se Podes, en virtud de las características semánticas y arquitectónicas que su nombre implica. En primer lugar, resulta factible establecer una filiación directa de significados entre el imperativo del topónimo real y el mandato de la denominación torrentina. En segundo lugar, según la descripción que proporcionan los verbos gallegos del topónimo ficticio, equivalentes en castellano a *vete* y *vuelve*, el nombre santiagués designa una vía sin salida, cuyo recorrido implica forzosamente la ida y la vuelta.

Más adelante, Torrente pone de manifiesto la relevancia de los espacios *transformados* cuando describe el recorrido inicial de una marabunta de villasantinos¹⁸⁷ que

¹⁸⁷ Debido a la relevancia de este trayecto para desentrañar y comprender los mecanismos de construcción de los espacios *transformados* en la novela, se procede a su análisis en este apartado. No obstante, su representación cartográfica e interpretación se reserva al posterior estudio de las rutas ficcionales de la obra.

Salen a la rúa del Mirmidón, suben por las Casas del Rey, atraviesan la placita del Salgueiro, siempre tan quieta y luminosa; de allí, por el callejón del Aceite, bajan al paseo del Mirador, recorren la Avenida de los Tristes hasta la rúa de los Franceses, y por la Carrera del Marqués del Monte entran en el Pasaje de Las Monjas Locas, por el que se regresa a la plaza de la Catedral (Torrente, 1982, p. 24)

En cuanto a las denominaciones de las diferentes calles mentadas, son las relaciones semánticas las que permiten postular, en primera instancia, cuáles pueden ser sus trasuntos empíricos, pues la continuidad espacial del recorrido solo se confirma en algunos tramos. De acuerdo con las indicaciones del autor ficticio, el gentío parece partir del equivalente ficcional a la plaza de la Acibechería, pues es la música del órgano catedralicio la que regula el desfile y este «ha sido trasladado a la fachada del norte» (Torrente, 1982, p. 24). A partir de dicho punto, la multitud se dirige a la «rúa del Mirmidón» (Torrente, 1982, p. 24). Este apelativo remite al pueblo de la mitología griega que, según los hechos registrados en la *Ilíada*, combatió en la Guerra de Troya bajo las órdenes de Aquiles. Aunque la designación del hipotético trasunto empírico no guarda un vínculo con la mítica ciudad de la península Anatolia, es posible apuntar una correspondencia entre este topónimo y la rúa de la Troia compostelana.¹⁸⁸ Por tanto, para construir el espacio contrafactual Torrente despliega un juego de referencias en el que intervienen la literatura y las relaciones semánticas. La transformación topográfica viene sugerida por el hecho de que, en la ciudad empírica, plaza y calle no son espacios convergentes, si bien tampoco distantes. En concreto, desde la plaza de la Acibechería sería preciso subir por la rúa de la Acibechería y torcer a la derecha para acceder a la rúa de la Troia.

Esta situación se repite a propósito de las siguientes referencias. Con respecto a la denominación «Casas del Rey» (Torrente, 1982, p. 24) es preciso apuntar que, probablemente, es la más próxima en

¹⁸⁸ En esta calle se sitúa también el actual museo y antigua pensión de estudiantes Casa da Troia.

forma y significado a la de su presumible trasunto empírico, Casas Reais. Ahora bien, para acceder a esta calle santiaguesa desde la rúa de la Troia también resulta necesario atravesar otras calles.

El siguiente espacio, «la placita del Salgueiro» (Torrente, 1982, p. 24), puede corresponderse con la pequeña plaza de la Oliveira compostelana. Torrente se limita en este ejemplo a modificar la especie del árbol que se alza en medio del empedrado.

La llegada a este punto desde Casas Reais, a diferencia de las indicaciones del autor ficticio, exige cruzar previamente la rúa de la Oliveira, posible trasunto del «callejón del Aceite» (Torrente, 1982, p. 24). En este caso, la remisión viene determinada por el vínculo semántico que el protagonista establece entre el aceite y el árbol de cuyos frutos se obtiene.

De modo sejemante, el «paseo del Mirador» (Torrente, 1982, p. 24) puede suponer una referencia a la calle santiaguesa conocida como rúa de la Atalaia. La filiación entre los sustantivos *mirador* y *atalaya* dimana de su significado, pues ambos designan lugares desde los que resulta posible otear un territorio amplio con meridiana facilidad —al margen del propósito de dicha contemplación. Para acceder a esta última calle, desde la rúa de la Oliveira, habría que recorrer otras vías situadas entre ambas.

En contraste, el «paseo del Mirador» desemboca en «la Avenida de los Tristes» (Torrente, 1982, p. 24) o rúa da Porta da Pena.¹⁸⁹ A la hora de considerar esta equivalencia entran en juego no solo los criterios semánticos que implican una relación de sinonimia entre *pena* y *tristeza*, sino también variables fonológicas e idiomáticas. De manera específica, el topónimo del lugar empírico incluye el término gallego *pena*, precisamente, porque sirve para designar una piedra de gran tamaño. No obstante, la grafía y la pronunciación de este vocablo, a pesar de su diferente procedencia etimológica, coinciden con las de la palabra *pena*, utilizada —tanto en gallego como en castellano— para referirse al mismo sentimiento de pesadumbre que

¹⁸⁹ Esta equiparación será explorada más adelante en función del criterio de proximidad espacial y su relevancia con respecto a las rutas.

evoca el término «Tristes» (Torrente, 1982, p. 24). Por tanto, esta correspondencia se basa en la relación de homonimia —o, más concretamente, de homografía— existente entre el término toponímico gallego y el vocablo castellano sinónimo de *tristeza*. En definitiva, son los criterios fonológicos los que fundamentan la asociación semántica ulterior.

Esta última variable, a la que se suman hechos históricos, prepondera a la hora de postular la filiación entre «la rúa de los Franceses» (Torrente, 1982, p. 24) y la rúa do Franco. Esta calle debe su nombre a «la mayoría» de peregrinos «franceses (o, mejor dicho, los francos)» que «fueron los difusores del culto apostólico en Europa» (Murado, 2008, p. 34). Además, «eran mayoría entre los constructores de la catedral», por esta razón, «su lugar de acampada en Santiago aún se conoce como Rúa do Franco» (Murado, 2008, p. 34).

Asimismo, el trasunto de «la Carrera del Marqués del Monte» (Torrente, 1982, p. 24) puede ser la rúa Carreira do Conde. En este ejemplo, Torrente procede alterando y complementando el cargo nobiliario real, como ya había hecho con anterioridad al referirse a la «carrera del Duque» (Torrente, 1982, p. 16) —y aún hará, posteriormente, a propósito de diversos datos sobre otros lugares. Pero hay una referencia más a esta rúa. En la quinta narración, el autor ficticio la menciona de nuevo, aunque esta vez a través de su nombre real en castellano «Carrera del Conde» (Torrente, 1982, p. 227). Estas variaciones toponímicas, en un principio, podrían concebirse como conceptualizaciones geográficas incompatibles dentro del mismo relato, de acuerdo con los tipos de inmapeabilidad que reconoce Stockhammer (2017, pp. 84-85). Sin embargo, las tres referencias se reconcilian en virtud de una remisión, análoga y presunta, a un mismo espacio empírico, esto es, «a *walkable* geography [...] identical with itself» (Stockhammer, 2017, p. 85). Por esta razón, integran una geografía ficcional que puede considerarse legible, según los presupuestos de Stockhammer (2017, p. 85). En última instancia, atendiendo a las premisas de Besse (2017, p. 30) en torno a las implicaciones de la interacción entre cartografía y literatura cuando intervienen topónimos ficcionales, estos cambios ponen de manifiesto la inexistencia y las contradicciones del espacio novelístico. No

obstante, la verosimilitud del relato no cede ante este procedimiento, pues, en el conjunto de la obra, las localizaciones reales a las que parecen aludir los topónimos *transformados* nunca entran en conflicto entre sí. Dicho de otro modo, un único topónimo *transformado* en esta obra no es susceptible de aplicación a diferentes espacios empíricos.

Después de proponer la localización de «la Carrera del Marqués del Monte», parece más complicado adjudicar coordenadas al «Pasaje de las Monjas Locas» (Torrente, 1982, p. 24). Puede tratarse de una referencia a la calle santiaguesa de San Paio de Antealtares, donde se ubica el monasterio de monjas de clausura del mismo nombre, ya que es la rúa más próxima a la plaza de la Acibechería con un monumento reservado a este colectivo. Por tanto, no resulta disparatado postular que Torrente, para erigir Villasanta, reformula de modo satírico las connotaciones religiosas de dicho topónimo santiagués. De hecho, el mentado monasterio parece corresponderse con el espacio ficcional designado páginas más adelante como «patinillo de las Benitas» (Torrente, 1982, p. 259). Dicha vinculación se sustenta en el hecho de que San Paio de Antealtares constituye un convento de clausura perteneciente, desde sus orígenes, a las monjas benedictinas.

Otro espacio *transformado* trascendente en la novela, teniendo en cuenta sus implicaciones para la acción, es la casa del Bonzo. Los detalles sobre su remisión a la geografía empírica los desvela el autor ficticio al describir el trayecto que Pablo Bernárdez realiza en la primera de las narraciones. Este personaje sale de su casa y, después de un pequeño recorrido, atraviesa el mercado para dirigirse a la vivienda de su camarada. El anarquista recorre la rúa das Ameas, donde se hallan los puestos de venta, hasta situarse «ante dos calles» (Torrente, 1982, p. 63). Con respecto a este dato, resulta preciso matizar que la rúa das Ameas desemboca al norte en la plaza de Santo Agostiño —que da paso a la calle del mismo nombre— y al sur en la plaza de San Fiz de Solovio. Sin embargo, solo en el trayecto que conduce a la primera plaza confluyen dos calles, la propia rúa das Ameas y la de Santo Agostiño, pues antes de alcanzar la plaza de San Fiz de Solovio, convergen con la calle del mercado la Ruela de Altamira y la rúa de Tras San Fiz de Solovio. Por tanto, la calle de Santo Agostiño parece corresponderse con la rúa «estrecha, mal

empedrada, un poco lóbrega [...] que se ensanchaba al final» (Torrente, 1982, p. 63) en la que se adentra el muchacho tras dudar un instante. Entonces, se para «ante la última casa, a la izquierda» (Torrente, 1982, p. 63). En este punto, las referencias empíricas van a dejar paso a la inventiva torrentina de corte antierrealista, pues el escritor adjudica a la vivienda del Bonzo Ferreiro el número «17» (Torrente, 1982, p. 63) cuando la última casa de la calle se corresponde con el número 7. Ante estos datos, es posible determinar que la vivienda del ex-mercader se presenta como un espacio *transformado*.

Páginas más adelante, se registra la referencia de don Justo a «*la rúa Bendita*», por cuyo extremo los vikingos, disfrazados de indios, «*asomarán sus plumachos*» (Torrente, 1982, p. 92). Este topónimo puede suponer una alusión a la rúa do Val de Deus, dadas las connotaciones cristianas de ambos nombres. También determinante es el espacio registrado en la segunda profecía como «*plaza del Caudillo*», esto es, la «*plaza de la catedral*» donde los vikingos habían instalado ya «*la máquina de matar pronto*» (Torrente, 1982, p. 172). La descripción del lugar, proporcionada por el escalda vikingo en relación con las nuevas instrucciones que regirán la vida de los villasantinos, resulta de especial relevancia:

La ley para mañana es la siguiente: todos los ciudadanos que no estén impedidos se congregarán en la plaza del Caudillo a las doce y diez del mediodía y, una vez reunidos, entonarán sus alabanzas y desfilarán ante la efigie real que, a tales horas, se habrá instalado ya en un lugar eminente (Torrente, 1982, p. 172)

Tanto las características de la plaza como la designación se corresponden con las de una serie de emplazamientos localizados en ciudades de toda España durante la posguerra, aunque ninguno de ellos en Santiago de Compostela.¹⁹⁰ No obstante, según las referencias

¹⁹⁰ En los años del franquismo, diferentes lugares del país fueron renombrados e incluso remodelados para conmemorar al dictador. Entre ellos, destaca la plaza del ayuntamiento de Valencia, que entre los años 1939 y 1979 recibió el nombre de plaza del Caudillo y

del bibliotecario incluidas en el vaticinio anterior, se trata del primer lugar a donde llegan los vikingos en tropel (Torrente, 1982, p. 92). Allí expulsan al comité de recibimiento local que había sido dispuesto desde las dependencias del alcalde y «*si no han echado también al arzobispo es porque éste espera a la puerta de la catedral*» (Torrente, 1982, p. 89, p. 93). Por tanto, esta referencia literaria parece remitir a la plaza del Obradoiro —denominada durante años plaza de España—, frente a la catedral y al pazo de Raxoi, esto es, el edificio del ayuntamiento santiagués.¹⁹¹

Pero las transformaciones espaciales también atañen a puntos situados más allá de la urbe literaria. La más llamativa de ellas, tal vez, es la que integra la siguiente afirmación del autor ficticio, registrada bajo la fecha del 16 de junio: «El año pasado, en Mariembad, tuve ocasión de apoderarme de una correspondencia erótica del máximo interés político» (Torrente, 1982, p. 41). Por una parte, el topónimo, escrito con «n» antes de «b» y no con «m», puede designar el balneario situado en la ciudad del mismo nombre, Mariánské Lázně o Marienbad, perteneciente ahora a la República Checa.¹⁹² Por otra parte, el sintagma sin puntuación «El año pasado en Marienbad» es el título de una película de 1961 dirigida por Alain Resnais —«*L'Année Dernière à Marienbad*».¹⁹³ Si bien introduce, de manera latente, la alusión al filme, el protagonista aclara que su referencia se ajusta al espacio de un balneario, donde «la jefe de Gobierno de un país oriental [...] había ido a tomar las aguas y a preparar, de paso, un golpe de Estado» (Torrente, 1982, p. 41).

acogió una estatua ecuestre de Franco entre 1964 y 1983. Otras plazas, sin dar cabida a su efigie, recibieron el mismo nombre, por ejemplo, la situada en el distrito Fuencarral-El Pardo, en Madrid. Incluso algunas de ellas, a pesar de que recibían distintas denominaciones, como la plaza de España en Ferrol, albergaron estatuas del general, en este caso desde 1967 hasta 2002.

¹⁹¹ Aunque la trama novelística es posterior, a estos datos hay que añadir, a propósito de la descripción presentada, que la plaza del Obradoiro contó con una estatua del jurista y político Eugenio Montero Ríos entre 1916 y 1928.

¹⁹² El significado traducido al español de este topónimo es «baños de maría». Para más información véase The Official Tourist Website for Mariánské Lázně (s. f.).

¹⁹³ Para más información véase Polizzotti (2009).

Otra muestra de lugar *transformado* al margen de la ciudad literaria es la referencia al «monasterio de San Miguel das Donas» (Torrente, 1982, p. 149). De acuerdo con las especificaciones del autor ficticio, este monumento pertenece a la «diócesis de Lugo» y sus «monjas benitas» poseían «unos bajorrelieves antiguos representando la lucha de San Miguel con el Dragón y su victoria final» (Torrente, 1982, p. 149). Todos estos datos permiten establecer una correspondencia entre el mentado monasterio y uno de los santuarios de paso del camino francés hacia Santiago de Compostela: el monasterio e iglesia de Vilar de Donas, ubicado en Palas de Rei. Dicho monumento se halla en los territorios de la diócesis lucense y las capillas que componen su nave mayor presentan diversas representaciones de figuras femeninas a las que se atribuye la fundación del monumento (Risco, 1798, párr. 22, párr. 24).¹⁹⁴ Este detalle compositivo está en estrecha relación con los datos ficticios sobre la propiedad y la temática de las composiciones artísticas que alberga. No obstante, en lugar de esculturas, el monasterio real presenta varias pinturas góticas: las del altar mayor representan a San Gabriel y la Virgen María, mientras que las de la bóveda representan a Jesucristo en compañía de los reyes Juan II de Castilla, María de Aragón y su vástago, el futuro rey Enrique IV. Por último, es posible advertir que el referente empírico de este monasterio está advocado a San Salvador y no a San Miguel.

Para terminar y con respecto a las zonas, el ejemplo más importante de transformación espacial es el de la ciudad de Villasanta de la Estrella. Por una parte, este nombre parece suponer la reformulación del topónimo Santiago de Compostela. En concreto, el término *Villasanta* evoca las connotaciones religiosas del nombre del apóstol, mientras que el sintagma *de la Estrella* entronca, también a nivel semántico, con la creencia de que el vocablo Compostela procede etimológicamente de CAMPUS STELLAE. Esta suposición está relacionada con el mito del descubrimiento de las reliquias apostólicas, pues fue a inicios del siglo IX cuando un ermitaño

¹⁹⁴ Además se hallarían en él dos sarcófagos de estas «Dueñas» de la familia Arias de Monterroso, a las que se debería el nombre del templo, según aparece recogido en Risco (1798, párr. 24).

cristiano llamado Pelayo descubrió la sepultura siguiendo la luz de una estrella (Carmona, 2003, p. 409). De este modo, el complemento del topónimo torrentino puede deber su origen a la estrella que condujo al ermitaño hasta el sarcófago del apóstol. Por otra parte, entre otras modificaciones significativas que serán analizadas con detalle en los siguientes apartados, la urbe acoge dentro de sus límites, además de los propios, espacios reales de otras ciudades y tanto unos como otros van a aparecer, en muchos casos, modificados en nombre o morfología.

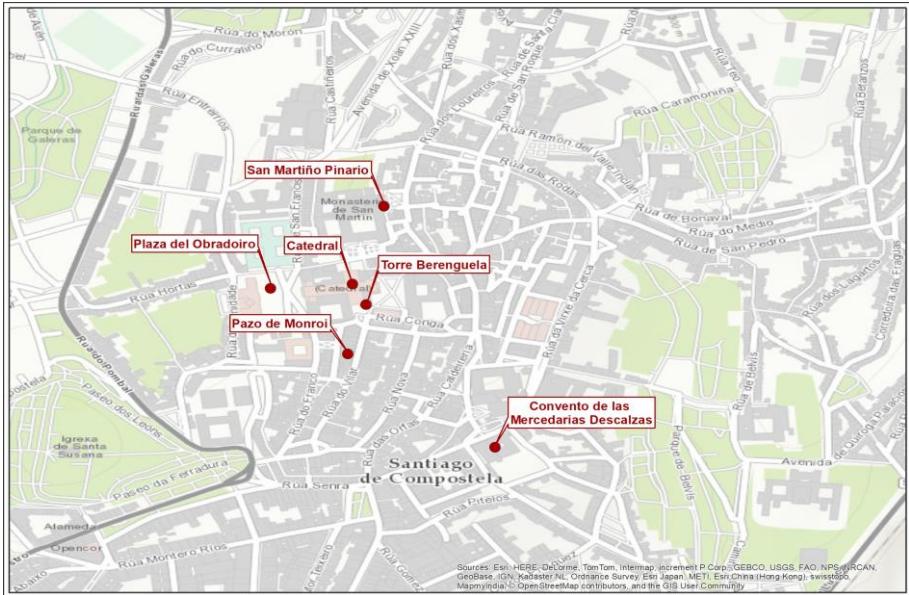
Todo este análisis conmina a reflexionar sobre la importancia de las transformaciones espaciales en la novela. Torrente sustenta las alteraciones del espacio empírico, sobre todo, en los nombres de calles y esta elección no es casual. Walter Benjamin (2004), en su estudio inconcluso *Libro de los pasajes*, defiende que «Hay una voluptuosidad peculiar en el hecho de poner nombres a las calles» (p. 516). Según Bulson (2010), los nombres de los espacios ficcionales y, en particular, los de calles «have a sensuous quality and possess that unique power to conjure up images of entire cities» (p. 19). Ambas afirmaciones permiten inferir que los nombres de las rúas sirven para orientar a los lectores, hasta el punto de que si no consiguen imaginar su ubicación o la de su área con respecto a conjuntos espaciales más amplios —como el vecindario, la ciudad, el país o el continente— es probable que se desorienten. Sobre este particular, Bulson (2010, p. 1) apunta que los lectores comúnmente conciben el espacio ficcional de una obra literaria como si se tratase de un espacio real. Por este motivo, a partir de los indicios que proporcionan la representaciones espaciales de la novela y en particular las calles, muchos lectores podrían indicar la localización de un personaje o un acontecimiento destacado, al menos en líneas generales. Más aún, mediante topónimos de rúas específicas, los lectores serían capaces de proporcionar la situación de una o varias localidades y paisajes literarios. Tal como subraya Besse (2017, p. 22), los nombres de calles y en general los topónimos estimulan la inventiva al tiempo que favorecen el tránsito de un emplazamiento a otro o a la totalidad de una urbe. Al mismo tiempo, según este investigador, convierten el espacio de una ciudad o incluso de un continente en el espejo de otros.

Estas son las funciones que desempeñan las denominaciones de lugar en *Fragmentos de Apocalipsis* cuando aparecen *transformadas*. En concreto, a través de la modificación toponímica de los nombres de calles, Torrente suscita las reflexiones del lector y pone de manifiesto su objetivo de convertir la urbe ficcional en el reflejo de su presumible referente empírico. Mas no solo de este último, sino también de otras ciudades —como mostrará el estudio de otras categorías espaciales, por ejemplo, la de los lugares *desplazados*— y, al cabo, de la totalidad del mundo. En todos los casos, las transformaciones espaciales desarrolladas en la novela, independientemente de sus características, se deben a la intervención del escritor, que altera de manera consciente e intencionada la realidad. De este modo, siguiendo los postulados de Besse (2017, p. 31) sobre la toponimia ficcional, la narración aparece anclada en una serie de emplazamientos que, en general, el lector puede reconocer.

El escritor configura su ficción no solo a partir de descripciones espaciales, sino también a través de renombramientos y remodelaciones, cuyo poder de evocación intrínseco convierte la ciudad literaria en una refracción de su supuesto referente real. Por tanto, los espacios *transformados* de esta novela operan, aplicando las reflexiones de Besse (2017) sobre el papel de los topónimos en la interacción entre cartografía y literatura, una transición adyacente del supuesto trasunto empírico a la ficción. En virtud de este procedimiento, Torrente consigue mostrar cómo los hechos narrados pueden remitir a lugares localizables que, siguiendo las indicaciones de Besse (2017), poseen «unsuspected, unexpected, imperceptible narrative powers in current evocations of the same setting» (p. 31). Al mismo tiempo, esta transformación toponímica y topográfica de los espacios narrativos es, primordialmente, la que convierte la novela en un mapa depósito de la ficción.

En cualquier caso, a través de las transformaciones del espacio, Torrente pone de manifiesto el estatuto ficcional de la narración y consolida su verosimilitud. Por tanto, los espacios *transformados* son el resultado de la remodelación creativa y subjetiva del espacio ficcional que lleva a cabo Torrente, de ahí la necesidad de interpretar los datos textuales para vincularlos con sus potenciales trasuntos.

Estas elucidaciones se realizan en función de los conocimientos y la experiencia adquirida durante el proceso de estudio de las particularidades de los espacios literarios de esta novela.



Mapa 5. Entre los presuntos referentes de los lugares *transformados* que se registran en la novela destacan: el convento donde reside el padre Almanzora, la torre del monumento desde donde el protagonista erige la ciudad, la vivienda desde donde escribe y el monasterio y la plaza en los que se instalan la fábrica de muñecas y la máquina de matar vikinga respectivamente.

Los espacios *transformados* representan, tras los *importados*, la segunda categoría de lugares más numerosa de las registradas en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/1jbevH>. Además, es posible apreciar un notable predominio de los espacios *innominados* que pertenecen a esta categoría sobre los *nominados*. Estos datos geográficos evidencian que el espacio ficcional se configura también a partir de la transformación topográfica o toponímica de ciertos segmentos de la geografía empírica y no solo a través de su mera reproducción. Con respecto a este particular, la

lectura de los mapas correspondientes a los espacios *transformados*¹⁹⁵ que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/0DLP1G>— pone de manifiesto varios detalles de interés.

Los presuntos referentes de los puntos *transformados* se aglutinan en la ciudad literaria y se despliegan por diversos territorios europeos y sudamericanos. En correspondencia, los presumibles trasuntos de las zonas *transformadas* se concentran en territorio gallego, portugués y venezolano. Los hipotéticos referentes tanto de los puntos como de las zonas *transformados* se registran en la práctica totalidad de las secciones de la novela desde el inicio del diario de escritura. Por tanto, en general, están presentes en todas las fases del proceso compositivo y de su desarrollo apocalíptico. En relación con los puntos, estos se acumulan en la ciudad literaria, aunque ya desde su aparición se expanden hacia otros lugares cuyos presuntos referentes se hallan en territorio español y, en menor medida, latinoamericano y europeo. No obstante, el análisis cartográfico permite constatar cómo las alusiones a los constituyentes de la ciudad prevalecen sobre las remisiones a los demás trasuntos. Con respecto a las zonas, el resultado del análisis cartográfico conduce a resultados equivalentes: se aglutinan en Villasanta que es la zona *transformada* por excelencia, si bien ya desde el inicio se expanden hacia territorio gallego, portugués y venezolano.

¹⁹⁵ El Story Map destinado a representar los espacios *transformados* consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala mundial de la totalidad de puntos y zonas *transformados*, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *transformados*, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *transformados* representados. No obstante, como ya se ha dicho y al igual que ocurre con los espacios *importados*, no se complementan con información novelística y extratextual a propósito de estos últimos ya que, debido a su cuantía, los datos dificultarían la lectura.

Por tanto, las transformaciones espaciales en la novela atañen, primordialmente, a aquellos emplazamientos en los que se desarrollan los hechos. Es a partir de estos lugares que se forja la naturaleza contrafactual del escenario novelístico. No obstante, la conjunción del examen de esta categoría con los de las anteriores muestra la preeminencia de un trasfondo espacial *importado* de la realidad geográfica sobre las transformaciones a las que Torrente somete los emplazamientos novelísticos.

Más allá de los casos particulares presentados, a la hora de clasificar y analizar los elementos espaciales de *Fragmentos de Apocalipsis*, la tipología propuesta se demuestra operativa y de carácter excluyente. En otras palabras, las categorías establecidas no son compatibles entre sí y, en consecuencia, no pueden operar de manera conjunta sobre un mismo espacio. La siguiente tabla permite apreciar, de manera esquemática, su aplicación a puntos y zonas:

Tabla IV. Tipología de elementos espaciales

<i>Fragmentos de Apocalipsis. La proyección cartográfica de Santiago de Compostela a partir del imaginario geoliterario</i>		
puntos/ zonas	<i>importado</i>	<i>Nominado</i>
		<i>Innominado</i>
	<i>histórico</i>	<i>Nominado</i>
		<i>Innominado</i>
	<i>anacrónico</i>	<i>Nominado</i>
		<i>Innominado</i>
	<i>inventado</i>	<i>Innominado</i>
	<i>transformado</i>	<i>Nominado</i>
		<i>Innominado</i>

Más allá de estos datos, las técnicas específicas empleadas por el escritor para eludir el realismo de espacios y localizaciones exigen la elaboración de nuevas categorías espaciales susceptibles de ser aplicadas a cualquiera de las anteriores.

4.3.4 Fragmentariedad espacial: una tipología de lugares mapeables para *Fragmentos de Apocalipsis*

Una segunda clasificación de lugares que permita dirimir las características del espacio contrafactual gestado en la novela y, al mismo tiempo, contribuir a su geolocalización debe tener en cuenta la *literariedad* de cada elemento espacial. Es Stockhammer (2017, p. 85) quien considera este factor y lo concibe como el modo en que los emplazamientos, en virtud de su configuración discursiva, difieren no solo de la geografía empírica, sino también de otros textos o de representaciones espaciales de otro tipo. En *Fragmentos de Apocalipsis* esta variable atinge al funcionamiento que otorga específicamente Torrente a la fragmentariedad espacial como técnica de desarrollo de ciertos constituyentes del mundo contrafactual. Esto se debe a que el uso de la fragmentariedad en esta obra no tiene por qué corresponderse con el detectado en otras obras de su producción, ni con el dado por otros escritores —en ello reside su *literariedad*, manifestada a través de los lugares que van a integrar las siguientes categorías.

A tenor de la fragmentariedad y frente al grado de referencialidad, en función del cual las clases anteriores resultan intransferibles, las características literarias que van a definir los elementos de la taxonomía subsiguiente pueden operar de manera conjunta sobre un mismo espacio. De acuerdo con esta premisa, es en esta segunda tipología donde entran en juego, aunque con diversas puntualizaciones sobre su definición, las demás categorías creadas por Reuschel y Hurni (2011, p. 296).

4.3.4.1 Los espacios *desplazados*

Por una parte, es posible detectar en *Fragmentos de Apocalipsis* varios espacios *desplazados*. Se trata de emplazamientos cuyas características ficcionales, toponímicas o topográficas, remiten a las de una localización empírica con unas coordenadas específicas. No obstante, su posición de origen ha sido trasvasada a otra, de destino, en la novela, que puede aparecer concretada o no.

El primer lugar *desplazado* que se registra en *Fragmentos de Apocalipsis* es el «palacio de los Aires» (Torrente, 1982, p. 22). Este topónimo parece aludir al Palacio de Famoselle, de las Cuatro Torres o de la Torre del Aire, ubicado en la plaza de Santa Eulalia, en Salamanca.¹⁹⁶ Sin embargo, en la novela el autor ficticio, aun sin precisar su ubicación, alude a este lugar como uno de los emplazamientos que conforman Villasanta de la Estrella:

porque del laberinto donde yace Esclaramunda salen caminos oscuros que no figuran en los planos [...] Nada de lo cual sería sospechable a la vista de la ciudad de arriba [...] si no fuese por [...] esos fragmentos de arquitecturas viejas que asoman por el costado de una casa reciente, y esa cara de ángel estupefacto que aparece en los cimientos de una casa de putas [...] y lo que hay enterrado, y lo que robaron, y el arranque de un pasadizo tapiado en el palacio de los Aires, y el remate de otro semejante, también tapiado, en el convento de las clarisas (Torrente, 1982, p. 22)

El palacio de los Aires aparece vinculado al resto de emplazamientos villasantinos a través de un ficticio subterráneo. Este dato pone de manifiesto su entidad de espacio *transformado*, tanto toponímica como arquitectónicamente, al igual que la ciudad en su conjunto. Sin embargo, la información proporcionada resulta de todo punto insuficiente para postular su posición concreta dentro de la urbe ficticia, incluso teniendo en cuenta la referencia posterior al «convento de las clarisas» (Torrente, 1982, p. 22) —trasunto ficcional del convento santiagués advocado a Santa Clara.

Otros dos ejemplos de espacios *desplazados* son el «Café Varela» y el «Café Moderno» (Torrente, 1982, p. 68, p. 139). Al primero alude don Felipe Segundo tras un encuentro fortuito con Pablo Bernárdez.

¹⁹⁶ De hecho, «Torre del Aire» fue el título de una sección del periódico madrileño *Informaciones* que, de 1947 a 1962, acogió las colaboraciones de Torrente. Posteriormente, en 1992, estos escritos fueron recopilados, bajo el mismo título, en un libro.

Antes de que el anarquista siga su camino hacia la catedral en busca de Ramiro, el monarca, después de contar uno de sus chistes, confiesa al muchacho que se dirige «al café Varela, a contar y a que me cuenten» (Torrente, 1982, p. 68). Este cariz de tertulia convida a evocar el histórico café madrileño situado en la esquina de la calle Preciados con la plaza de Santo Domingo. Dicho local, a finales del siglo XIX y principios del XX, era conocido por las concurridas reuniones que se celebraban en él y en las que participaron célebres escritores y pensadores del país. En el segundo establecimiento, según indica el protagonista, se comentan las palabras de don Cresconio Valeiras que suponen una parodia de la lingüística moderna. De manera más específica, el autor ficticio se refiere a «los círculos especializados en su oportuna hermenéutica, quiere decirse la peña del Café Moderno» (Torrente, 1982, p. 139). Al margen de la deformación satírica propia de la narración, este dato determina que se trata de un lugar destinado al encuentro y al debate. Si a este supuesto se suma el nombre del establecimiento, resulta factible que el autor ficticio aluda al café pontevedrés donde se reunían los intelectuales galleguistas durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Por tanto, ambos locales representarían espacios *desplazados* al interior de las fronteras de Santiago de Compostela, a pesar de que en ningún caso se especifique su emplazamiento en la ciudad.

Una muestra más de este tipo de lugares es la «Avenida» a la que alude el señor Samaniego en el tercer fragmento de sus profecías, justo después de que los vikingos levanten y pongan a funcionar su aparato de exterminación. Este lugar, de acuerdo con la descripción proporcionada por el bibliotecario, es un

espacio inmenso [...] a cuyo cabo alza sus arcos el Monumento y arde perenne la Llama del Recuerdo. Las guías de turismo garantizan, con citas apropiadas y respetables, que es la más bella avenida del mundo, milagro del urbanismo, y el propio rey Olaf, al contemplarla, dirán que dijo: «C'est belle comme une sonate!». Cuatro filas de castaños de Indias escoltan, todo a lo largo de tres kilómetros, el pasaje central,

brillantemente asfaltado y ancho de ochenta metros. Más allá, los andenes para coches y caballos, y las calles laterales, y más árboles, y edificios de armonizada altura y similar fisonomía (Torrente, 1982, p. 167)

Estos datos remiten a la avenida de los Campos Elíseos de París.¹⁹⁷ La configuración del espacio parisino concuerda con las características anotadas por el bibliotecario. En particular, esta constitución arquitectónica permite avistar desde la distancia el Arco del Triunfo al remate de la avenida —entre otros monumentos situados a lo largo de su extensión. A los pies de este último se halla un sepulcro, la Tumba al Soldado Desconocido de la Primera Guerra Mundial,¹⁹⁸ que conmemora un fuego permanente, cuyo encendido diario corre a cargo de asociaciones de veteranos y víctimas de guerra, para recuerdo de combatientes y caídos.¹⁹⁹ En consecuencia, el Arco del Triunfo parece representar el correlato real del «monumento» con «arcos» donde «*arde perenne la Llama del Recuerdo*», pues, según el escalda vikingo Óscar, su monarca «*se dispone a ofrendar una corona al monumento a los muertos*» (Torrente, 1982, p. 167). Refuerzan esta identificación entre el espacio literario y el real las referencias a los edificios y árboles que flanquean el paseo.

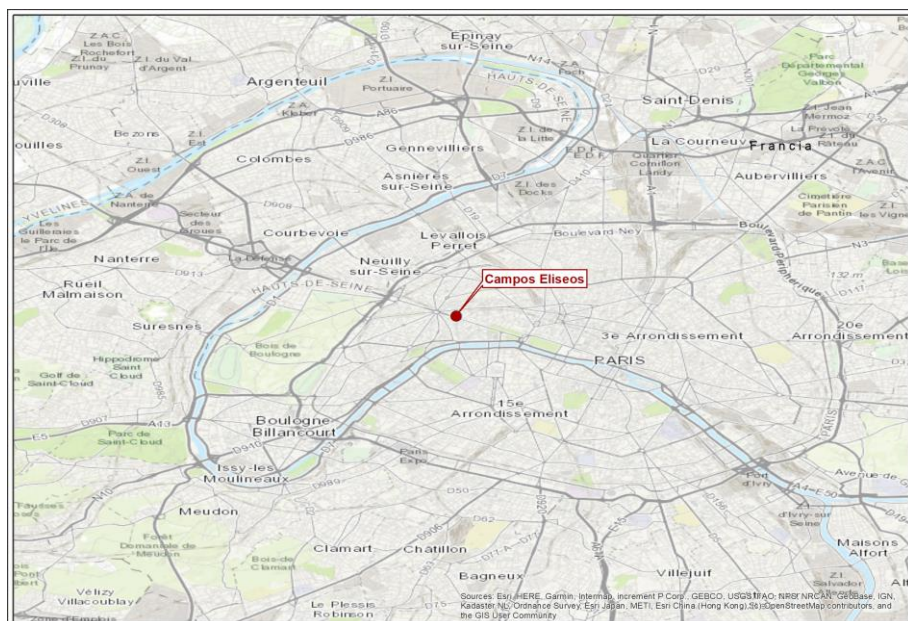
El resto de características específicas que el bibliotecario atribuye a dicho emplazamiento desborda la realidad —por ejemplo, las «*filas de castaños*» a lo largo de «*tres kilómetros*» del «*pasaje central*» (Torrente, 1982, p. 167) sobrepasan la longitud real de la avenida, inferior a dos kilómetros. Por tanto, dicho emplazamiento debe clasificarse como un espacio *transformado*, además de *desplazado*,

¹⁹⁷ Una evidencia llamativa a propósito de esta relación es el comentario del rey Olaf sobre la hermosura del lugar, puesto que aparece recogido en francés, cuando la lengua del rey vikingo y sus tropas es el escandinavo antiguo. Además, el relato de Samaniego, salvo un número insignificante de palabras escritas en inglés y en alemán —como «latin people», «spanish» o «¡Heil!» (Torrente, 1982, p. 85, p. 87, p. 94)—, se desarrolla en castellano.

¹⁹⁸ Esta denominación tiene que ver con la inscripción francesa que presenta la lápida, ICI REPOSE UN SOLDAT FRANÇAIS MORT POUR LA PATRIE 1914-1918.

¹⁹⁹ Dicha conmemoración tiene lugar oficialmente, cada año, el once de noviembre, porque esta fecha se corresponde con el día de 1918 en el que Francia y Alemania firmaron el armisticio para poner fin a la Primera Guerra Mundial.

pues, retomando las palabras del escalda, «*su majestad, el rey de los vikingos, admirador de toda clase de héroes y respetuoso de las tradiciones locales, se dispone a ofrendar una corona al monumento a los muertos que en Villasanta habrá, como lo hay en todas partes*» (Torrente, 1982, p. 167). Al igual que en el caso anterior, aunque resulta imposible determinar cuál es la localización exacta de dicha avenida, sus coordenadas textuales se circunscriben a las fronteras de Villasanta de la Estrella.



Mapa 6. La avenida de los Campos Elíseos de París constituye el presunto referente de uno de los espacios *desplazados* a Villasanta de la Estrella.

La lectura de los mapas correspondientes a los espacios *desplazados*²⁰⁰ que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/09iyOe>— permite observar varios aspectos relevantes.

²⁰⁰ El Story Map destinado a representar los espacios *desplazados* consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala regional

Los presumibles referentes de los puntos *desplazados* se registran, sobre todo, en territorio gallego y español y, en menor medida, francés. Además, suponen edificaciones —como la iglesia de San Tirso o el Pazo de Castrelos— o reductos naturales —la Cova do Rei Cintolo o las Cuevas del Drach— representativos de su lugar de origen. En gran medida, se trata también de emplazamientos que se ajustan a otras categorías espaciales, como se comprobará en las siguientes líneas. En contraste, las zonas aluden a un topónimo gallego. En el caso de los puntos, la dirección del desplazamiento, desde el presunto referente de origen hasta el de destino, implica el traslado desde el exterior de las fronteras de la ciudad trasunto de Villasanta hasta su interior. Sin embargo, en el caso de las zonas, la dirección del desplazamiento no atañe a la urbe literaria sino que implica el traslado de un topónimo, cuyo referente real parece ser un municipio gallego, hasta un archipiélago de destino, presumible trasunto de la isla de Mazaricos, en territorio portugués. En cierto modo, se trata de un rumbo de desplazamiento opuesto al anterior. Por otra parte, los puntos *desplazados* se registran ya en los primeros capítulos de la novela contribuyendo a la gestación del espacio contrafactual de Villasanta de la Estrella. Este tipo de lugares van a aparecer intercalados alternativamente a lo largo del proceso de escritura, desde la amenaza de la destrucción de la ciudad y el temor ante las primeras apariciones de los vikingos en ella hasta el apocalipsis. Frente a ellos, las zonas *desplazadas* se concentran en torno al ecuador del proceso compositivo y apocalíptico, coincidiendo también con las primeras incursiones vikingas en Villasanta.

Los espacios *desplazados* que se registran en la novela contribuyen, sobre todo, a la construcción del espacio de Villasanta de la Estrella como urbe alternativa y alterada con respecto a su potencial

de la totalidad de puntos y zonas *desplazados*, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *desplazados*, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *desplazados* representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual con respecto a estos últimos.

referente empírico. Esto se debe a que, en su mayoría, implican la integración en ella de elementos espaciales cuyos hipotéticos trasuntos se corresponden con los de otras ciudades, reconocibles y relativamente próximas. De todos modos, esta maniobra no afecta en exclusiva a Villasanta sino que también se extiende a otro espacio donde transcurre la acción, la isla de Mazaricos. El desplazamiento toponímico que supone la configuración de este lugar, cuyo hipotético referente serían las islas Azores, pone de manifiesto que el proceso de gestación del mundo contrafactual y las alteraciones que implica no se restringen a la urbe literaria. Al mismo tiempo, esta categoría de lugares favorece el vínculo entre esta última y la totalidad alternativa del mundo del que forma parte.

4.3.4.2 Los espacios *implicados*

Tras los lugares *desplazados*, atendiendo a las variables de aparición y recurrencia, se registran nuevas clases de espacios ficcionales. Estas taxonomías se desarrollan con base en los procedimientos utilizados para despejar la posición de los emplazamientos novelísticos, de acuerdo con las características concretas que intervienen en su gestación textual.

En particular, a la hora de dirimir sus coordenadas, ciertos lugares exigen el establecimiento de relaciones entre conceptos espaciales y otro tipo de información incluida en el texto. A la luz de datos no geográficos que Torrente inserta con relación a un emplazamiento, el especialista debe ser capaz de reconocer ciertas *implicaciones* espaciales para resolver su ubicación concreta.

El espacio *implicado* más recurrente y de mayor trascendencia para la acción es la Facultad de Filosofía y Letras de la época, actual Facultad de Geografía e Historia. Este recinto, cuya denominación específica el autor ficticio elude en toda la obra, representa el nexo de unión de varios personajes principales: don Procopio, Balbina Bendaña, don Justo Samaniego o la propia Lénutchka.

En la entrada del diario de trabajo correspondiente al 17 de junio, el autor ficticio presenta a don Procopio en calidad de «profesor

agregado de Historia del Arte Medieval de la Universidad» (Torrente, 1982, p. 46). Asimismo, con respecto a Balbina Bendaña, el protagonista aclara que «estudiaba historia en la Universidad» y «ahora es: una profesora adjunta de la universidad no muy lejana de la jubilación» (Torrente, 1982, p. 103, p. 280). También el canónigo alude a Balbina Bendaña en uno de sus encuentros con el autor ficticio, en concreto, se refiere a la mujer como «mi compañera en la facultad» (Torrente, 1982, p. 186). Es más, tras el descubrimiento del cadáver de Marcelo en el laberinto, Balbina solicita al religioso una suerte de confesión en la privacidad de su «seminario» universitario (Torrente, 1982, p. 203).

Las posibles dudas sobre la identificación del recinto se disipan en un episodio posterior, cuando el autor ficticio narra la conversación entre Balbina, su compañera de clase en la universidad y Marcelo. En el transcurso de esta charla, el ciego espeta a la amiga de Balbina que los «señores de Villasanta [...] Están dispuestos a alabarla por haberse elevado sobre su condición, siempre que no se eleve demasiado. Aprueban que sea maestra, y hasta que se licencie en filosofía y letras» (Torrente, 1982, p. 357). Esta última referencia permite asociar tanto el seminario de Balbina como la universidad donde ejerce la docencia don Procopio a la antigua Facultad de Filosofía y Letras de Santiago de Compostela.

Del mismo modo, en la entrada del diario de escritura correspondiente al 15 de junio el autor ficticio visita a don Justo en «su despacho de la universidad» y, en la primera secuencia profética, Samaniego abandona su «oficina» (Torrente, 1982, p. 33, p. 83). Si bien la denominación específica de dicho lugar se omite, la actividad profesional del personaje se restringe a un ámbito intelectual y espacial concreto, pues don Justo es bibliotecario de la universidad, experto en manuscritos y en escandinavo antiguo. En particular, la especialización laboral de don Justo permite elucidar que trabaja en la antigua Facultad de Filosofía y Letras santiaguesa, como además corroboran sus amoríos con Felisa Diéguez, «profesora adjunta de lingüística» (Torrente, 1982, p. 381).

Por último, con respecto a su pareja, tras la llegada de Lénutchka a Villasanta, el protagonista advierte «que no tuve más remedio que buscarle un trabajo, y lo encontré en la Universidad, donde le encargaron de unos cursos sobre literatura rusa y sobre los formalistas» (Torrente, 1982, p. 134). Más adelante, en la entrada del diario de trabajo del 13 de julio, la muchacha explica a su amante cómo el profesor Jiménez Bastos la había importunado en la «biblioteca» (Torrente, 1982, p. 151). El autor ficticio se refiere de nuevo a ambos espacios, entre otras ocasiones, cuando se percata de la desaparición de Lénutchka y los recorre en su búsqueda (Torrente, 1982, p. 262). De acuerdo con las condiciones laborales de la mujer, estas referencias atañen, en todos los casos, a la Facultad de Filosofía y Letras santiaguesa, actual Facultad de Geografía e Historia.

El siguiente espacio *implicado* se revela cuando comienzan las labores de colonización vikinga. En el fragmento correspondiente a la cuarta profecía, don Justo Samaniego informa de que la factoría destinada a producir muñecas eróticas en cadena «*la instalarán en esa maravilla barroca de San Procopio, cenobio en un principio, monasterio más tarde de Cluny*» (Torrente, 1982, p. 310). El bibliotecario alude al monumento a través de un topónimo *transformado* que no facilita, por sí mismo, el establecimiento de una correspondencia concreta con la realidad. Ante esta situación, los datos sobre la magnificencia del estilo arquitectónico barroco, la función originaria del monumento como recinto comunitario destinado al retiro de los monjes y su futura conversión en abadía perteneciente a la orden benedictina es lo que permite identificar dicha construcción con el monasterio de San Martiño Pinario.

Al margen de la universidad y del monasterio, otro emplazamiento dilucidado a partir de diferentes datos textuales es el negocio donde trabaja don Salustiano, uno de los anarquistas. En la segunda narración, poco tiempo después de haber salido el Bonzo de su trance, Pablo Bernárdez, intuyendo la importancia de su descubrimiento, sugiere al de Bergondo ir en busca de su camarada a la «encuadernación» (Torrente, 1982, p. 119). En este fragmento del relato, los personajes se limitan a nombrar el establecimiento, sin ofrecer ningún detalle sobre su arquitectura o situación. No obstante,

en una sección posterior del diario de trabajo, el autor ficticio introduce la última referencia a este tipo de negocio, si bien va a ser suficiente para determinar el lugar donde se erige. En concreto, a raíz del encuentro entre don Procopio y Monsieur Mathieu en la catedral, el protagonista baraja, entre otras, la posibilidad de que ambos abandonen el monumento «por la puerta de la Quintana» (Torrente, 1982, p. 157). A continuación, si los personajes «suben por la calle de Ramírez, pasarán, inevitablemente, ante la tienda de libros viejos y taller de encuadernación del señor Rementería» (Torrente, 1982, p. 157). Con respecto a estos detalles espaciales, la calle de Ramírez parece ser un topónimo *transformado*, esto es, la denominación alterada de la rúa de Xelmírez. Pues bien, en el número diez de esta vía se halla el trasunto santiagués de la encuadernación, tal como aparece recogido en *El Compostelano: diario independiente*. En particular, el número 5531 de este periódico, con fecha del 29 de octubre de 1938, incluye en la página tercera el siguiente anuncio: «Se alquila un segundo piso con ocho habitaciones todas a la calle. Comedor, cocina y cuarto de baño. Sitio céntrico. —Informarán en la casa número 10 de Gelmírez (Encuadernación)». En virtud de esta correspondencia de datos, ficcionales y reales, es posible resolver que la encuadernación del señor Rementería se ubica en el número diez de la rúa de Xelmírez y supone, a su vez, el negocio donde trabaja don Salustiano. Ahora bien, la pista principal para localizar el establecimiento la proporciona el autor ficticio al detallar las opciones sopesadas, pues el propio señor Rementería, al avistar a don Procopio y Monsieur Mathieu,

saldría corriendo a la puerta, llamaría a don Procopio, pediría perdón a monsieur Mathieu y, una vez autorizado, contaría al canónigo las últimas noticias del bonzo Ferreiro, que llevó veinte días en estado cataléptico según unos, y según otros dieciséis, que en esto sus secuaces no están de acuerdo, y que ayer se despertó, aunque acaso resulte más exacto decir que regresó (Torrente, 1982, p. 157)

En definitiva, el hecho de que el señor Rementería esté al tanto de la situación del Bonzo constituye el fundamento de esta *implicación* espacial.

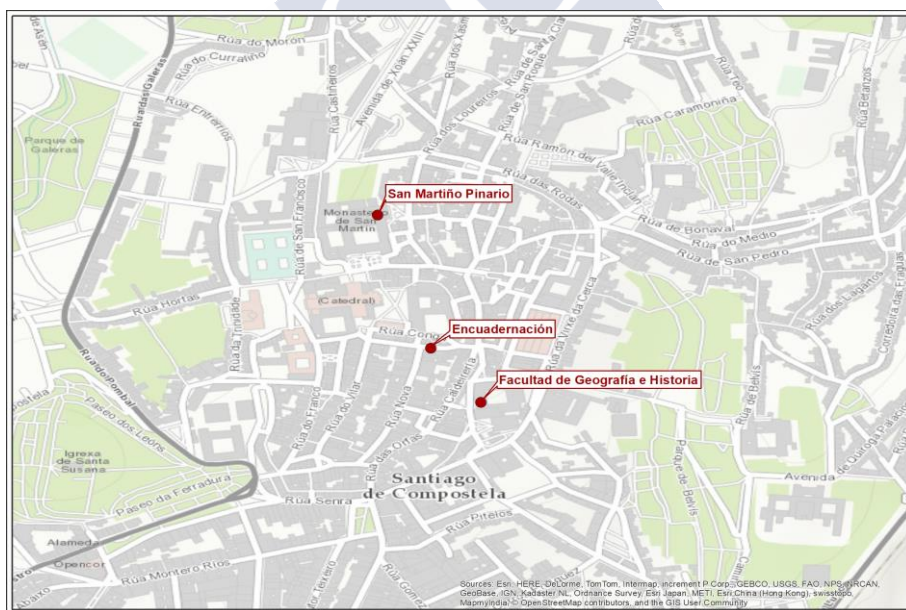
Además de la encuadernación, las *implicaciones* espaciales también permiten dilucidar cuáles son los palacios donde residen Bernardino Bendaña, tío de Balbina, por una parte, y el rey vikingo Olaf Olafson, por otra.

Con respecto al primer espacio, el autor ficticio, al inicio de la obra, alude a los orígenes de Esclaramunda Bendaña, quien es «Por su apellido, una de la casa de Bendaña» (Torrente, 1982, p. 19). Este dato, al favorecer la distinción civil y social de la familia, parece suficiente para relacionar su raigambre con el Pazo de Bendaña santiagués, situado en la plaza do Toural. En virtud de dicha correspondencia, este edificio debe representar el «palacio vacío, barrido de lluvias y de vientos» donde don Bernardino «vivía [...] con sus dos criadas antiguas que robaban los gallos y las gallinas de los vecinos para darle de comer» (Torrente, 1982, p. 101). De hecho, la posesión más valiosa que guardaba don Bernardino en su vivienda, el «famoso Cristo de Bendaña» (Torrente, 1982, p. 104), una valiosa estatua de marfil, contribuye a enfatizar esta *implicación* espacial, pues se identifica también a partir del apellido familiar y su alcurnia.

En cuanto a la residencia del rey vikingo, en la sección del diario de trabajo correspondiente al 16 de noviembre, el autor ficticio aporta la siguiente información: «El palacio en que vivía era el de un marqués, el más suntuoso de toda Villasanta, arzobispal incluido, y quedaba tal cual, salvo los aditamentos de cuernos vikingos en lugares visibles» (Torrente, 1982, p. 383). Esta referencia al marquesado es un dato trascendental, pues en la obra solo se registra otra alusión a dicha dignidad aplicada a un espacio cuando el autor ficticio describe el trayecto —ya analizado— en el que una gran comitiva recorre, entre otras vías, «la Carrera del Marqués del Monte» (Torrente, 1982, p. 24).²⁰¹ Por tanto, la noticia sobre el abolengo nobiliario de la

²⁰¹ La tercera y última mención a este linaje nobiliario detectada en *Fragments de Apocalipsis* atañe «al marqués de Bradomín» (Torrente, 1982, p. 300), personaje creado por Ramón María del Valle-Inclán.

construcción, a la que se suman los detalles sobre su riqueza arquitectónica, van a proporcionar indicios suficientes para sugerir la filiación de la residencia de Olaf con un edificio santiagués. Se trata del pazo de Santa Cruz de Rivadulla, situado en el noveno número de la rúa Nova. Por una parte, este edificio fue propiedad de la familia Mondragón, asentada en compostela desde «finales del siglo XV» (Fernández, 1995, p. 502). De hecho, ya en 1552, uno de sus miembros, don Juan de Mondragón, obtuvo «licencia para edificar este palacio» (Fernández, 1995, p. 503, n. 10). Muchos años después, en 1681, don Andrés de Mondragón recibió «el título de marqués de Santa Cruz de Rivadulla» (Fernández, 1995, p. 506). Por otra parte, sus descendientes «dos canónigos, uno de Santiago y otro de Tui», aprovechando «su ascenso social y económico» procedieron al «engrandecimiento del centro de sus propiedades», entre otras, «su palacio de la Rúa Nova en Santiago» (Fernández, 1995, p. 502).



Mapa 7. La Facultad de Geografía e Historia, la encuadernación o el monasterio de San Martiño Pinarío, en virtud de cierta información no geográfica, parecen ser los trasuntos de los lugares de trabajo de distintos personajes villasantinos.

La lectura de los mapas correspondientes a los espacios *implicados*²⁰² que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/vjPyv>— favorece la observación de ciertos aspectos de interés.

Los presuntos referentes de los puntos *implicados*, si bien se extienden a territorio isleño venezolano y mallorquín, se acumulan en territorio gallego y, en especial, dentro de las fronteras de la ciudad literaria. En contraste, los presumibles trasuntos de las zonas atañen, de mayor a menor frecuencia, a territorios americanos, europeos y asiáticos. Los hipotéticos referentes de los puntos *implicados* aparecen en la novela desde las primeras secciones de la agenda compositiva, con motivo del levantamiento del espacio. Su presencia es recurrente a lo largo de toda la narración y permite constatar la preeminencia del referente de la Facultad de Geografía e Historia sobre los demás lugares. Por consiguiente, se detectan en distintas fases relevantes del desarrollo apocalíptico de los acontecimientos: la expectativa de destrucción inminente, la revelación de la verdadera identidad de los vikingos, el miedo al indio americano que se extiende por la ciudad, el establecimiento de la máquina de matar pronto y la ley marcial, la intromisión del autor ficticio en la historia de su oponente, la insurrección contra los colonizadores, la confesión del asesinato del rey vikingo y la despedida de Lénutchka por parte del protagonista con la quema de los manuscritos que presagia el fin de la ficción. En contraste, los hipotéticos referentes de las zonas *implicadas* son menos frecuentes y aparecen disgregados en la ficción una vez iniciado el proceso compositivo. Aun así, se detectan en ciertas fases relevantes

²⁰² El Story Map destinado a representar los espacios *implicados* consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala mundial de la totalidad de puntos y zonas *implicados*, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *implicados*, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *implicados* representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual en relación con estos últimos.

del desarrollo apocalíptico como el descubrimiento de la identidad de los vikingos, el miedo al indígena aparecido en Villasanta y la incursión del protagonista en la historia del falso Supremo.

Las cartografías desarrolladas muestran cómo los puntos y zonas *implicados* constituyen una categoría empleada para velar correspondencias explícitas entre los lugares ficcionales y su presumibles referentes reales, aunque sin alterar ni renunciar a la vinculación implícita entre ambos. El hecho de que los puntos se acumulen en la ciudad literaria, incluyendo un espacio *desplazado* a ella —las cuevas del Drach, constituyente, como se verá, de la cueva del Dragón Feo villasantina—, evidencia la pretensión de encubrir y distanciarse ligeramente del sustrato geográfico empírico subyacente a su creación contrafactual. Al mismo fin de sutil alejamiento de la realidad extratextual responde la construcción literaria del palacio donde el protagonista pasa la noche, sito en la dictadura tropical del falso Supremo, así como la de las zonas *implicadas*. Además, con respecto a dichas zonas, la estrecha relación entre espacios *implicados*, de acción y *anacrónicos*, pone de manifiesto cómo los primeros contribuyen a perfilar el mundo mítico y fantástico en el que se desarrolla la historia alternativa.

4.3.4.3 Los espacios *evocados*

Más controvertida resulta la relación entre los espacios *evocados* y sus hipotéticos trasuntos empíricos. Aunque se trata emplazamientos cuyas características permiten asignarles unas coordenadas, sus particularidades narrativas van a diferir parcial e indefectiblemente de las de su referente real. Ya sea por la ausencia de información textual o histórica, por deformación narrativa o por las limitaciones que entraña su representación cartográfica, los lugares *evocados* implican una falta de correspondencia entre los elementos de la ficción y la realidad. Sin embargo, estas representaciones espaciales remiten a una posición extratextual identificable, ya que se presentan en el texto mediante datos idiosincráticos —de cariz histórico, material o topográfico—, reconocibles socialmente.

El primer ejemplo de espacio *evocado* detectado en la novela es el de la Iglesia de San Tirso. Esta referencia se registra en la «Narración (I)» después de que Pablo Bernárdez salga de su casa y se encamine hacia una plaza donde se detiene a comprar castañas. Mientras el joven anarquista permanece en dicho lugar, «En la iglesia vecina tocaban a misa de ocho y media. Un poco más abajo tocaban en la iglesia de las Ánimas. Y en la de San Roque, y en la de San Tirso, y en la de Santa María Salomé.» (Torrente, 1982, p. 63).

Aunque el resto de referencias toponímicas cuentan con un trasunto en la ciudad real, ningún templo santiagués está advocado a San Tirso. No obstante, es posible barajar que suponga una alusión a la Iglesia de San Tirso del Real, sita en Oviedo. Se trataría de un espacio *evocado*, cuyas coordenadas se asignan teniendo en cuenta la biografía de Torrente, que estudió derecho en esta ciudad asturiana. Asimismo, sería también un espacio *desplazado*, pues en la narración se ubica, de manera indefectible, dentro de las fronteras de Villasanta de la Estrella, aunque sus coordenadas en esta localidad se desconozcan.

Frente al caso anterior, en *Fragmentos de Apocalipsis* los ejemplos más importantes de espacios *evocados* atañen a diferentes zonas del continente americano. De manera específica, integran este grupo los gentilicios con los que Samaniego o el propio autor ficticio designan a las tribus indígenas. En estos casos, el proceso de evocación viene determinado por *implicaciones* espaciales previas.

Para empezar, a propósito de la indumentaria elegida por los vikingos para invadir Villasanta de la Estrella, parece pertinente tener en cuenta las *implicaciones* espaciales del término *indio*. Este gentilicio aparece por primera vez en el fragmento profético inicial:

En cambio, un indio... Porque será un indio lo que se escurra reptando por mi lado, con el cuchillo en la boca y dos enormes plumas sujetas al cogote, el mismo que reptaba por la pradera en las historias del coronel Cody: su cuerpo resbaladizo, aceitoso, se deslizará, como una

sierpe oscura, por el ángulo que forman la acera y la pared: seguro y rápido como una sierpe, ya lo dije.

El indio no es lo mismo [...] Al indio no se le ha visto nunca por el asfalto, menos así, desnudo y con los colores (de guerra) pintados en su cuerpo. ¿Qué pasaría si yo [...] dijese ¡Las avanzadas de Sitting Bull están llegando! (Torrente, 1982, p. 85)

Don Justo Samaniego establece una asociación entre dicho vocablo y dos figuras concretas: por una parte, la de William Frederick Cody, más conocido como Buffalo Bill y, por otra parte, la de Toro Sentado. Si bien la referencia al cazador y combatiente posibilita circunscribir el gentilicio a los pueblos indígenas de Estados Unidos, la alusión a Toro Sentado permite limitar su aplicación a la tribu de este indio, los sioux (Hayhurst, 2004, p. 4).²⁰³ De hecho, dicho grupo de indígenas aparece mencionado líneas más adelante —«no se sabe que hayan venido jamás a la ciudad ninguna clase de navajos, comanches o sioux» (Torrente, 1982, p. 90).

Durante los años de contacto entre los europeos y los aborígenes, los sioux ocupaban los actuales territorios de Nebraska, Montana, Dakota del Sur, Dakota del Norte, Minnesota, Iowa y Wisconsin (Bowman, 2015, p. 17).²⁰⁴ No obstante, este pueblo era nómada y transitaba las llanuras. Por consiguiente, a pesar de la *implicación* espacial, la insuficiencia de datos históricos y geográficos sobre los movimientos de esta tribu limita las posibilidades de mapear su ubicación exacta. De este modo, el espacio correspondiente a los países mentados conformaría el marco territorial *evocado* más fiable al que acotar su presencia en la época de Sitting Bull.

En esta misma profecía, el bibliotecario hace referencia a los «navajos» y a los «comanches» (Torrente, 1982, p. 90). La primera palabra alude a los indígenas que transitaban los Estados de Arizona, Nuevo México, Utah y Colorado (Short, 1969, p. 223).²⁰⁵ En

²⁰³ Para más información consúltase Hayhurst (2004).

²⁰⁴ Para más información véase Bowman (2015).

²⁰⁵ Para más información consúltase Short (1969).

contraste, el segundo término remite espacialmente a la denominada «Comanchería» que integraban territorios de Nuevo México, Colorado, Kansas, Oklahoma y Texas (Wallace y Hoebel, 1952, pp. 3-4, p. 7).²⁰⁶ Como en los demás casos, las coordenadas aludidas mediante ambos vocablos solo pueden asignarse, por propincuidad, a las fronteras actuales de los países mentados, dada la condición itinerante de los nativos norteamericanos.

El término *indio* vuelve a registrarse en la novela más adelante, si bien evoca otros referentes espaciales. Durante su estancia en la Isla Margarita, el autor ficticio repara en la ornamentación del recinto donde se halla y especifica que ha sido llevada a cabo por los «indios» (Torrente, 1982, p. 292). En este caso, el vocablo se refiere a los habitantes que poblaban originariamente la isla caribeña. Se trata de los aborígenes guaiqueríes, que «Sobrevivieron a una política de resguardos indígenas surgida en la isla desde la cuarta década del siglo XVI» (Ayala y Rivas, 2012, p. 76). Sin embargo, de los cinco resguardos fundados en un principio, únicamente «el de El Poblado de Porlamar permaneció activo», mientras que «Manzanillo, El Tirano, Pedro González y Los Cerritos de Pampatar, fueron desactivados en el año 1904» (Ayala y Rivas, 2012, p. 76). Ante esta evidencia, en el caso presentado, es posible determinar que el gentilicio alude a Porlamar. Además, a este se sumarían

otros poblados Guaiquerí de data prehispánica que no llegaron a ser resguardos: a) la aldea indígena del Valle de Arimacoa [...] la cual se encuentra emplazada en la localidad conocida actualmente como El Cercado o Caserío Francisco López del Municipio Gómez, b) el actual barrio Salazar de Juan Griego, ubicado al sur de la salina, en el Municipio Marcano, donde aún habitan descendientes de los antiguos Guaiquerí, y c) en la Península de Macanao, región occidental de la Isla de Margarita donde igualmente tienen morada, dispersos,

²⁰⁶ Para más información véase Wallace y Hoebel (2013).

otros descendientes de los Guaiquerí históricos (Ayala y Rivas, 2012, p. 77)²⁰⁷

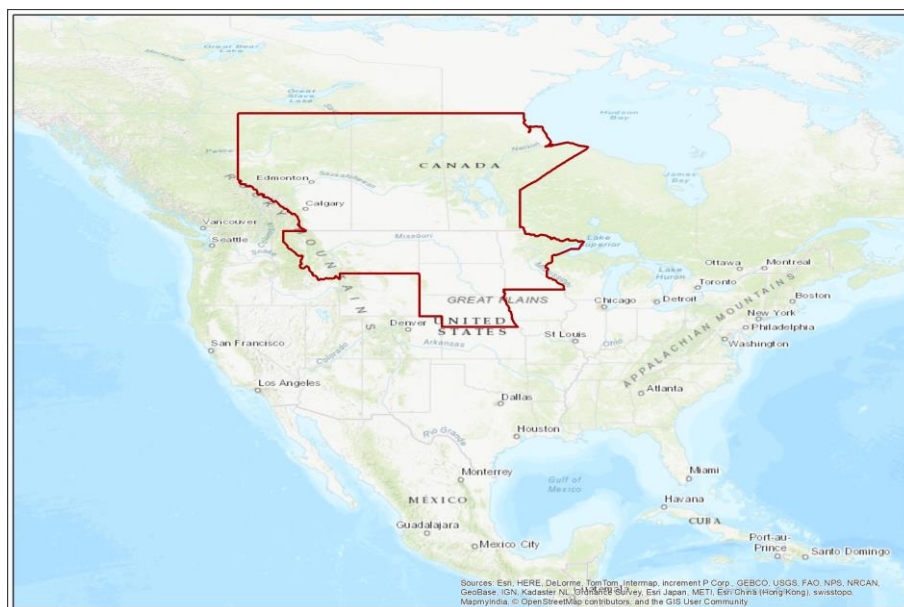
En definitiva, el empleo de la palabra *indio* en este fragmento supondría una referencia a los territorios de Porlamar, El Cercado, Marcano y Macanao, ubicados en la Isla de Margarita.

En una línea referencial semejante se inserta cierta alusión al físico de Lénutchka relacionada con su procedencia. En la quinta secuencia profética, don Justo describe los ojos de la muchacha como «eslavos, de dibujo oriental» (Torrente, 1982, p. 372). Este gentilicio, al quedar restringido, por *implicación* espacial, al grupo étnico de los eslavos orientales, se aplica a los territorios actuales de Rusia, Ucrania y Bielorrusia, donde estos pueblos se asentaron de manera mayoritaria (Zub, 2002, p. 17).²⁰⁸

Como demuestran los ejemplos analizados, las coordenadas de los espacios *evocados* se establecen a partir de su configuración ficticia, que permite postular su trasunto empírico al incluir o remitir a datos históricos, materiales o topográficos distintivos e identificables de manera inequívoca, tanto por la colectividad de lectores como el investigador particular. Los espacios *evocados* fluctúan entre dos disposiciones que operan a la vez, esto es, apuntan y rehúyen unas condiciones de posicionamiento real establecidas en virtud de la relación entre sociedad, historia, decorado, geografía y ficción. Por consiguiente, en última instancia constituyen alusiones que pueden vincularse con referencias geográficas extraídas de la realidad.

²⁰⁷ Para más información véase Ayala y Rivas (2012).

²⁰⁸ Para más información revítese Zub (2002).



Mapa 8. El territorio geográfico en el que los descendientes de las tribus *sioux* se asientan en la actualidad representa el presunto referente de uno de los espacios *evocados* más relevantes de *Fragmentos de Apocalipsis*.

La lectura de los mapas correspondientes a los espacios *evocados*²⁰⁹ que se registran en la novela —véase <https://arcg.is/OLjvu>— favorece varias observaciones relevantes.

Los presuntos referentes de los puntos detectados en la novela son escasos y se concentran en territorio venezolano, por una parte, y

²⁰⁹ El Story Map destinado a representar los espacios *evocados* consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala mundial de la totalidad de puntos y zonas *evocados*, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *evocados*, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *evocados* representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual con respecto a estos últimos.

gallego y asturiano por otra. En cambio, los hipotéticos trasuntos de las zonas atañen a más territorios, mayoritariamente situados en América y Asia y, en menor medida, en Europa. Tanto los puntos como las zonas *evocados* de la novela se registran ya avanzado el proceso de escritura, si bien juegan un papel relevante en su desarrollo compositivo y apocalíptico. Los puntos aparecen cuando el protagonista decide introducirse en la historia dictatorial del Supremo y cuando comienza la rebelión contra los vikingos. Las zonas se registran cuando los vikingos revelan su verdadera identidad y se extiende el pánico entre los villasantinos, en el momento en que la aparición de un indígena en la ciudad asusta a sus habitantes, en la presentación de la muñeca Freya y también cuando el autor ficticio se interna en la ficción de su oponente.

Este análisis cartográfico pone de manifiesto cómo los espacios *evocados* —coincidentes, en muchos casos, con las zonas *anacrónicas*— contribuyen a definir la globalidad geográfica, de carácter mítico y alternativo, de la que forma parte la urbe literaria. Al registrarse presumibles referentes de espacios *evocados* ya en las proximidades del de la ciudad, se refuerza el vínculo entre Villasanta y otros lugares donde transcurre la acción —como la isla gobernada por el falso Supremo. También se potencia el nexo entre estos emplazamientos y el escenario mundial del que forman parte, subrayando, a su vez, el distanciamiento de unos y otro con respecto a sus potenciales referentes empíricos.

4.3.4.4 Los espacios *globalizados*

Tras los *evocados*, entran en juego los espacios *globalizados*. Esta categoría engloba todos aquellos emplazamientos que, en el discurso exclusivo de la novela, constituyen un único concepto o designación de lugar. Sin embargo, su presunta referencialidad o geolocalización atañe a un conjunto preciso de espacios individualizados.

Se encuadran dentro de este grupo, entre otros ejemplos de puntos, ciertas alusiones que efectúa el autor ficticio durante el proceso nominal de gestación de Villasanta a los «monasterios»

(Torrente, 1982, p. 16). Estos elementos, si bien a nivel lingüístico y ficcional suponen una única noción, remiten en el plano geográfico a varios monumentos del espacio urbano santiagués: los monasterios de San Martiño Pinario, San Paio de Antealtares y Santa María de Conxo. También son puntos *globalizados* las referencias sintagmáticas que remiten a varios espacios individuales mediante una denominación común, tales como «las entradas y salidas de la catedral» o «las puertas de la catedral» (Torrente, 1982, p. 369, p. 391). En estos dos casos, ambas frases designan una entidad que, a nivel referencial, abarca un total de cinco puntos: la puerta de Praterías, la de la Quintana, la de la Acibehería, la Puerta Santa y la del Obradoiro.²¹⁰

Asimismo, se registra un caso de zona *globalizada* en la siguiente referencia, extraída de la primera entrada del diario de trabajo: «Villasanta de la Estrella, una de mis ciudades, de mis cuatro ciudades, dos de ellas ya contadas» (Torrente, 1982, p. 14). Las urbes recreadas por el autor ficticio, *alter ego* de Torrente, aparecen concebidas como territorios susceptibles de albergar en su interior otros emplazamientos, pues así ocurre con Villasanta de la Estrella en la novela —y con las tres restantes equiparadas a ella, en las obras donde aparecen. Las demás ciudades aludidas, atendiendo a la producción del escritor, son Pueblanueva del Conde, Castroforte de Baralla y Villareal de la Mar. Con respecto a las localidades contadas con anterioridad a Villasanta de la Estrella, puede tratarse de Pueblanueva y Castroforte, lugares donde se ambientan, respectivamente, la trilogía de *Los gozos y las sombras* y *La saga/fuga de J. B.*, publicadas con anterioridad a *Fragmentos de Apocalipsis*. De hecho, las novelas que integran la trilogía aparecen en el mercado editorial entre 1957 y 1962, mientras que *La saga/fuga de J. B.* sale a la luz en 1972. En cambio, la gestación de Villareal de la Mar, espacio donde transcurren el relato titulado «El comodoro» —incluido en el libro *Ifigenia y otros cuentos*— o *La boda de Chon Recalde*, es posterior a Villasanta, ya que el primero aparece en 1987 y la segunda

²¹⁰ No se tienen en cuenta las puertas del Claustro, de la Catedral Vieja y de la Corticela, puesto que no comunican con el exterior como sugiere la acción novelesca.

en 1995. Una lectura atenta de las obras es suficiente para reconocer los trasuntos reales de los escenarios recreados, de acuerdo con su fecha de publicación: Bueu, Pontevedra, Santiago de Compostela y Ferrol. Todos estos territorios se encuadran bajo la misma categoría de zona *globalizada*, pues se presentan a través de unidades sintagmáticas —«mis cuatro ciudades [...] dos de ellas» (Torrente, 1982, p. 14)—, que aluden a un conjunto preciso de creaciones ficcionales singularizadas de Torrente.

Otro ejemplo de zona *globalizada*, cuyo hipotético referente geográfico resulta difícil de dirimir, es la «ciudad» (Torrente, 1982, p. 216) donde gobierna el heterónimo del autor ficticio. Esta denominación única remite a diversos territorios extratextuales cuyas coordenadas pueden apuntarse a raíz de los puntos *implicados* y *evocados* que alberga la dictadura tropical. Por este motivo, conviene analizar su proceso de creación de manera detallada, desde su origen y en toda su complejidad argumental.

Este lugar adquiere consistencia en el relato, por primera vez, cuando el protagonista se entrevista con su heterónimo, después de haber realizado un viaje con Lénutchka al interior de su conciencia. La sección de la novela con fecha del primero de septiembre recoge el monólogo pronunciado por el doble durante su encuentro. En él, después de definirse como «el mismísimo Supremo, ese que manda», se refiere a «las tortugas que pueblan» su «palacio» y al «gran paraguas transparente, de resorte automático, que preserva de la lluvia [...] la ciudad» (Torrente, 1982, p. 213, pp. 215-16). Sin embargo, hasta la entrada del diario de trabajo del seis de noviembre, el autor ficticio no va a proporcionar la información necesaria que permita proponer las coordenadas de ambos lugares. En este fragmento de la novela, el protagonista decide trasladarse al paraíso tropical donde el falso Supremo ha instaurado su régimen dictatorial. El autor ficticio decide penetrar en su ciudad a través de las páginas anteriores de la narración, que contienen su parlamento. Esta urbe aparece descrita, en un inicio, como una sucesión de espacios *funcionales* equivalentes a los de Villasanta. De hecho, el subterráneo por donde el protagonista accede a la nueva ciudad presenta «un pavimento de losas gastadas como las de las calles de Villasanta» y resulta ser «un túnel aburrido,

como otros tantos de Villasanta» (Torrente, 1982, p. 285). No obstante, al salir de él se encuentra en «una placita [...] desconocida, de casas bajas y encaladas» (Torrente, 1982, p. 285). En este punto, el autor ficticio comienza a apreciar las diferencias entre su urbe y la de su heterónimo, pues las «formas de arquitectura» de las casas «no se dan en Villasanta», al contrario, son «más como de Andalucía, pero con cierto regusto colonial» (Torrente, 1982, p. 285). Ante esta evidencia, concluye «que aquella ciudad no era mi Villasanta de la Estrella» (Torrente, 1982, p. 285).

Los primeros datos sobre la ubicación geográfica de la localidad deben deducirse, por *implicación* espacial, de las referencias al idioma de los individuos que apresan al protagonista (Torrente, 1982, p. 287). Se trata de «cuatro o cinco sujetos de jetas mestizoides, o quizás mulatoides [...] que hablaban el castellano con dengues y suavidades tropicales» (Torrente, 1982, p. 286). Esta referencia permite inferir que el autor ficticio se halla en un lugar caribeño.

De hecho, el autor ficticio revela en qué emplazamiento se halla después de su encuentro con el profesor Moriarty y su traslado en coche a «la antigua ciudadela, que debía de ser la alhaja de la ciudad a juzgar por lo bien conservada e iluminada que la tenían» (Torrente, 1982, p. 288). Al bajar del auto y antes de entrar en la fortaleza, Moriarty explica al protagonista que ante ellos se alza el «palacio de la Isla Margarita» (Torrente, 1982, p. 289) donde se guarece Shopandsuck. En otras palabras, la ciudad y el palacio a los que se refería su heterónimo en la cita del uno de septiembre y donde transcurre su novela aparentan evocar el trasunto de la Isla de Margarita, *transformado* en la ficción.

En esta entrada del diario de trabajo, correspondiente al cinco de noviembre, el autor ficticio explica que fue conducido a «un cinco estrellas instalado en un palacio colonial con patio interior y jardines, con arcadas y aleros de teja moruna, en cuya decoración los artífices indios habían dejado las huellas de su cosmovisión» (Torrente, 1982, p. 292). Esta construcción se sitúa con relación al «mar vecino» y al «jardín circundante» (Torrente, 1982, p. 292). Por tanto, el nuevo palacio y el presidencial van a representar las principales

construcciones del paraíso tropical sometido a la tiranía de Shopandsuck. Sobre este particular, es preciso tener en cuenta que en la Isla de Margarita se yerguen dos castillos coloniales aún en la actualidad: el de Santa Rosa y el de San Carlos de Borromeo. Aunque al constituir palacios solo serían susceptibles de considerarse puntos *evocados*, el primero podría haber inspirado la ciudadela donde se refugia el dictador, pues es un fortín que ocupa una posición privilegiada en la ciudad de La Asunción, capital de la isla. En concreto, se levanta en una colina desde donde «se observa el camino de Pampatar a La Asunción, los cerros circundantes, la costa del este, el valle de Atamo y las faldas de los cerros Guayamurí y Matasiete» (*La verdad*, 2014).²¹¹ En cuanto al palacio colonial donde va a pasar la noche el protagonista, podría suponer una referencia *evocada* y también *implicada* al Castillo de San Carlos de Borromeo, ya que las correspondencias con él vendrían dadas tanto por la información indirecta sobre su entorno, como sobre su construcción y ornato. Este castillo se alza frente a la bahía de Pampatar y su peculiar arquitectura con forma de estrella da cabida a diversas extensiones de hierba, asimismo, en su interior —a día de hoy museo— alberga diversas reliquias de la revolución isleña (Avila, 2013).²¹² De este modo, resultaría posible establecer una identificación entre ambas construcciones que comparten las vistas al mar, la vegetación y la decoración colonial. Además, este palacio suscita al autor ficticio una «combinación de puerto colonial, nadador, tiburón y viajeros espectadores» (Torrente, 1982, p. 292). En concreto, mientras aguarda en el edificio es capaz de visualizar cómo

una tropa de soldados con sombreros de paja y cananas, aunque descalzos, se desplegaron por la ciudad, rodeaban el hotel, subían por la anchurosa escalera, cubrían el pasillo hasta mi misma puerta, mientras, por otro lado, llegaban hasta el mismo muelle y hasta la laguna de los caimanes [...] con un pasillo en el medio por el que yo tendría que pasar hasta aquel punto en que se me invitaría

²¹¹ Para más información véase Castillo de Santa Rosa, el vigilante de Margarita (2014).

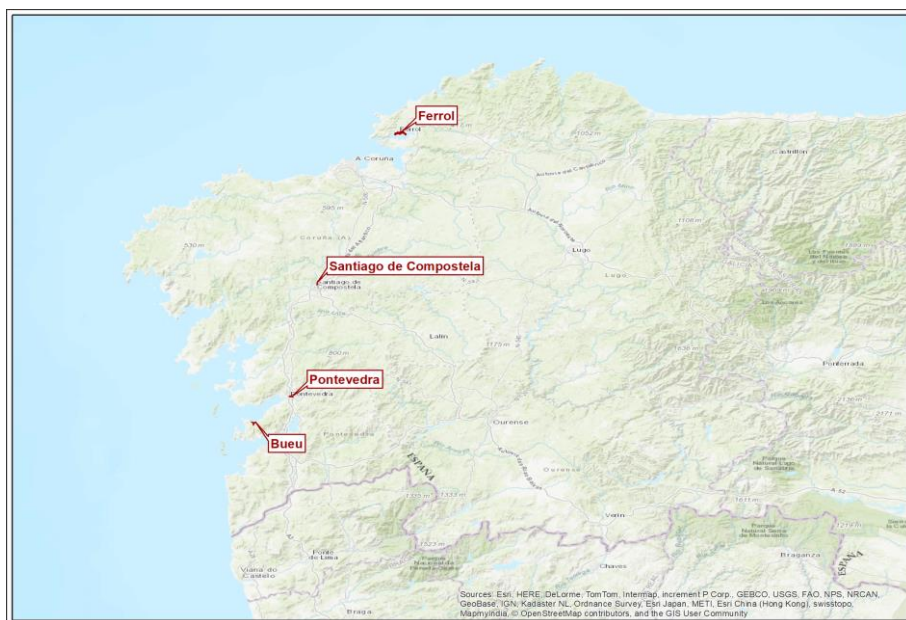
²¹² Para más información véase Avila (2013).

a elegir la corrida de toros con el caimán o la competición estilo mariposa con un representante escogido de los escuelaos (Torrente, 1982, p. 293)

A continuación, especifica que no solo «la ciudad entera [...] se congregaba en el camino o elegía los mejores lugares para la contemplación» sino también «los turistas americanos del transatlántico» (Torrente, 1982, p. 293). Esta última referencia contribuye a postular, si bien en calidad de puntos *evocados*, las posiciones de «la charca de los caimanes y la dársena de los tiburones» (Torrente, 1982, p. 294). En concreto, podría tratarse de la Laguna Blanca y la Laguna El Morro de la Isla de Margarita. Ubicadas en la ciudad de Porlamar, contigua a Pampatar, las dos lagunas están próximas a una terminal de ferrys y cabría relacionar esta última con la alusión a los visitantes americanos que llegan en barco. Aunque la Isla de Margarita alberga numerosas lagunas, la Laguna Blanca y la Laguna El Morro responderían en gran medida a la descripción ofrecida por el protagonista: dos extensiones de agua contiguas, mas divididas por el Cerro El morro y el Cerro Caguire.

Para terminar, de acuerdo con todos estos datos, «la selva que llega hasta la costa de enfrente» donde «vagan hombres sin pellejo» (Torrente, 1982, p. 291) podría representar, también como punto *evocado*, el parque nacional Cerro El Copey-Jóvito Villalba que se extiende hasta la costa.

A la luz las correspondencias anteriores, la ciudad isleña donde el falso Supremo ejerce su dictadura supondría una zona *globalizada* que remitiría a un grupo concreto de territorios individualizados: las localidades donde se hallan los monumentos y las lagunas mentadas, esto es, La Asunción, Pampatar y Porlamar.



Mapa 9. Los presuntos referentes de las ciudades ficticias en las que transcurren diversas obras de la producción torrentina constituyen uno de los ejemplos de espacios *globalizados* registrados en *Fragmentos de Apocalipsis*.

La lectura de los mapas correspondientes a los espacios *globalizados*²¹³ que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* — véase <https://arcg.is/1XvDuK0> — pone de manifiesto varias particularidades.

²¹³ El Story Map destinado a representar los espacios *globalizados* consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala mundial de la totalidad de puntos y zonas *globalizados*, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. No obstante, en esta clase de lugares, es necesaria la interacción del usuario para que todas las zonas del mapa correspondiente a la cuarta diapositiva resulten visibles. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *globalizados*, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *globalizados* representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual sobre estos últimos.

De un lado, los presumibles referentes de los puntos *globalizados* se concentran en territorio europeo y asiático. En su mayoría, se registran en Galicia y, más concretamente, en Santiago de Compostela. No obstante, también aluden a diversas ciudades y monumentos dispersos por el resto de Europa, Asia y —de forma minoritaria— América. En cambio, las zonas son menos numerosas que los puntos y evocan, presumiblemente, diversas ciudades de Galicia y de la Isla de Margarita en Venezuela. Por tanto, se limitan a territorios de los continentes europeo y americano. De otro lado, los puntos *globalizados* se registran a lo largo de toda la narración, si bien se concentran, especialmente, en la sección inicial y en la final del diario de escritura, coincidiendo con el levantamiento y la destrucción de la ciudad. También aparecen diseminados en otras fases cruciales de la producción novelística y el apocalipsis, en concreto, cuando los vikingos revelan su verdadera apariencia y el Supremo trata de imponerse al protagonista como creador. Por el contrario, las zonas *globalizadas* son escasas y atañen a las ciudades gallegas ya mentadas que entran en juego en la primera sección del diario de trabajo, cuando el autor ficticio erige el espacio contrafactual. Asimismo, incluyen las ciudades de la Isla de Margarita que representan el trasunto presumible de la dictadura tropical donde se desarrolla la historia del Supremo e irrumpe el protagonista.

Los puntos *globalizados* ponen de manifiesto la perspectiva subjetiva del propio Torrente a la hora de configurar el espacio de su ficción, pues implican el agrupamiento, exclusivo del discurso novelístico, de varias alusiones a referentes reales. Este tipo de emplazamientos se acumulan sobre la ciudad literaria subrayando la relevancia del punto de vista del escritor a la hora de configurar el espacio ficcional alternativo de Villasanta. Asimismo, muestran cómo la percepción de Torrente subyace a la configuración también alterada de otro espacio donde se desarrolla la acción, esto es, la isla tropical donde el Supremo ejerce su dictadura. También permiten observar cómo este enfoque autorial se expande a otros territorios más allá de la urbe ficcional, tanto cercanos como alejados, atañendo a la práctica globalidad del mundo literario. En consecuencia, acentúan el nexo entre Villasanta y el marco geográfico ficcional más amplio en el que

se inserta, así como el distanciamiento de ambos con respecto a sus potenciales referentes empíricos.

4.3.4.5 Los espacios *agregados*

En relación directa con los puntos y zonas *globalizados* se hallan los *multipuntos* o zonas *agregados*. Esta etiqueta designa aquellos espacios que aglutinan en sus coordenadas las características topográficas o toponímicas de otros lugares, además de las propias. Se trata, quizá, de la clase de emplazamientos más próxima a la definición de espacios *sintetizados*, la última categoría de lugares ficcionales creada por Reuschel y Hurni (2011, p. 296). Esta etiqueta sirve para designar la combinación de características pertenecientes a varios espacios en un único lugar de naturaleza ficticia. Sin embargo, Reuschel y Hurni no se detienen a analizar las dificultades de localización que entraña esta mezcla de espacios, aun cuando los diversos componentes remiten, por descontado, a coordenadas geográficas diferentes. Por este motivo, resulta imprescindible aquilatar cuál de los lugares incluidos en la conjunción proporciona las coordenadas donde se ubican también las particularidades de otros espacios, esto es, el punto o zona de referencia. De acuerdo con este procedimiento basado en la añadidura, parece más adecuado utilizar el término *agregado*, en lugar del vocablo *sintetizado*, a la hora de designar esta clase de emplazamientos. En *Fragmentos de Apocalipsis*, esta categoría se presenta, para mayor dificultad, en combinación con otras anteriores.

Uno de los ejemplos más trascendentes y controvertidos es la Isla de Mazaricos, que se presenta en la narración como zona *transformada*, *implicada* y *agregada* a partir de un topónimo *desplazado*. Para empezar, el topónimo Mazaricos se corresponde en el mundo empírico con el de un municipio situado en la provincia de A Coruña. Sin embargo, el espacio ficcional torrentino es una isla. Es más, de acuerdo con las características físicas que el autor ficticio provee, Mazaricos es «una especie de peñón basáltico perdido en el mar del Occidente, del que emergía como un cetáceo aboyado» y para llegar a allí, desde Villasanta, es necesario «hacer un camino [...]

largo» (Torrente, 1982, p. 105). Ciertas acciones y características otorgan a este espacio una dimensión mítica en el relato, por ejemplo, el viaje de ida del protagonista con su amante saltando los rayos crepusculares (Torrente, 1982, p. 106). No obstante, incluso esta información de cariz fantástico proporciona ciertos indicios que permiten postular una relación entre este emplazamiento y diferentes coordenadas reales.

Tras abandonar la urbe, el siguiente punto reconocible del periplo es «la costa», en concreto, el «puertecillo» de «Muxía», a donde «Todas las semanas viene el barco de Mazaricos» (Torrente, 1982, p. 106). Aun así, los amantes no aguardan la llegada de ninguna embarcación, sino que aprovechan las últimas luces para llegar a la isla. Este detalle, a pesar de su cariz mágico —e incluso irrisorio—, permite determinar la dirección del trayecto: la pareja viaja de este a oeste, siguiendo la puesta de sol desde la costa de Muxía. Además, se dirigen a un lugar con unas características concretas, «una especie de peñón basáltico [...] en el mar del Occidente» (Torrente, 1982, p. 105). En otras palabras, viajan hacia una isla volcánica situada en el océano Atlántico.

Estos datos transparentan ciertas correspondencias entre la Isla de Mazaricos y varios espacios reales, por ejemplo, el archipiélago de las Azores y la isla de Madeira. En este punto, la selección torrentina del topónimo Mazaricos no resulta baladí. Este término, de origen gallego, representa el nombre común para designar un espécimen concreto de pájaro. Asimismo, el término azor, de origen portugués —lengua muy próxima a la gallega, histórica, etimológica y gráficamente— se aplica a otro tipo de pájaro.

Además, la *implicación* de reminiscencias espaciales que a Lénutchka le suscita la ciudad «Eso parece [...] un poblado de bororos», así como la inmediata afirmación del autor ficticio «En ellos me inspiré para inventarlo» (Torrente, 1982, p. 106) refuerzan de manera implícita esta filiación. Esto se debe a que los bororos son un pueblo indígena de Brasil y este territorio perteneció en su origen al dominio político de Portugal, como las Islas Azores hasta la actualidad.

Descartadas otras posibilidades, parece oportuno tener en consideración que el archipiélago de las Azores está compuesto de nueve islas. Sin embargo, la descripción que facilita el protagonista del lugar no permite determinar cuál de ellas podría ser el trasunto de Mazaricos. Esta indeterminación se debe a que, en el relato, componen la isla una serie de espacios inmapeables. Por una parte, se hallan emplazamientos *genéricos*, como la única «ciudad» que acoge o los «acantilados» que «se recortaban en bahías y caletas» (Torrente, 1982, pp. 106-7). Por otra parte, integran Mazaricos diversos espacios *funcionales*, por ejemplo, el «puerto», el «casino» de entrada exclusivamente masculina y el «hotel» donde nunca se ha hospedado nadie, de cuya existencia serán informados los amantes al llegar (Torrente, 1982, pp. 106-7). Incluso la «gruta del Dragón Feo» (Torrente, 1982, p. 120) donde el autor ficticio y Lénutchka se internan de madrugada, el día después de aterrizar, constituye un emplazamiento *funcional*. Una vez en la cueva del monstruo, ambos contemplan, según el testimonio del autor «los rayos del sol por encima de la mar llegar queditos a la gruta» (Torrente, 1982, p. 120). En el archipiélago de las Azores, así como en muchas otras islas volcánicas, son comunes las cuevas. Algunas acogen en su interior diversos depósitos naturales de agua, como lagos o manantiales, e incluso hay grutas que se abren directamente al mar, como la del Dragón Feo.

A la luz de estos datos, no hay indicios suficientes para postular una posible correspondencia entre el espacio ficticio de la Isla de Mazaricos y una isla concreta del archipiélago. No obstante, la información es suficiente para considerar dicha zona como lugar de referencia —y no el municipio coruñés del que toma nombre. En último término, si a los emplazamientos inmapeables de la isla junto a la *implicación* espacial antes establecida se suma el vínculo con el topónimo gallego *desplazado* y *agregado*, queda justificada su consideración como lugar *transformado*.

Otro *multipunto agregado* relevante, que incorpora un topónimo y un lugar *desplazados* y en cuya configuración se ponen de manifiesto ciertas *implicaciones* espaciales, es la «Cueva del Rey Cintolo». Durante visita al Dragón Feo en compañía de su amante, el autor

ficticio advierte al monstruo sobre el inmediato cataclismo que se cierne sobre la Isla de Mazaricos, justificando de este modo la necesidad de trasladarle a otra cueva. No obstante, con respecto al futuro emplazamiento, el protagonista manifiesta ser consciente de «que sería difícil hallarle un domicilio tan hermoso como aquél, o, por lo menos, que tuviera comunicación con la mar, ya que la nueva narración acontecía en una ciudad del interior» (Torrente, 1982, p. 124). Entonces, se propone crear otra gruta, ubicada en Villasanta de la Estrella, pero con las características de «las cuevas del Drac, en Mallorca, con su lago Martel» en particular y en general con

la indescriptible e innumerable riqueza plástica de aquel reducto, de los miles de formas que las aguas filtradas habían ido formando en millones de años, e, insistiendo mucho, de sus excelentes condiciones acústicas, de modo que un concierto ejecutado en el lago se podía escuchar desde la boca de la cueva (Torrente, 1982, p. 124)

En cuanto a este último detalle, atendiendo a la transcendencia que va a adquirir posteriormente en la narración, es importante destacar que, desde 1935 y aún a día de hoy, se ofrece un concierto de música clásica —interpretada por un cuarteto de cuerdas durante diez minutos—, en el entorno del lago Martel.²¹⁴

Finalmente, el autor ficticio sugiere modificar la denominación del nuevo espacio, «y en lugar del Dragón» denominarla «cueva del rey Cintolo, [...] Porque es un nombre que ya hay allí, y la gente preferirá lo conocido a que le vengán con nombres nuevos» (Torrente, 1982, p. 124).²¹⁵ Este nombre de lugar, cuyo origen se remonta a una

²¹⁴ Para más información véase La cueva (2016).

²¹⁵ Un procedimiento muy semejante a este, en el que un topónimo espacialmente más próximo sustituye y evoca otro, es el utilizado en el apodo de don Cresconio Valeiras, «profesor agregado de Derecho penal en la Universidad», más conocido como «El Sibilo de Camos» (Torrente, 1982, p. 142). Camos es una parroquia del municipio pontevedrés de Nigrán —de donde presumiblemente procedería don Cresconio. No obstante, este nombre es introducido, a modo de parodia y por proximidad fonética, en el sintagma con el que en la mitología griega se designa a la más relevante de las diez profetas, cuyo lugar

leyenda,²¹⁶ designa la cueva más grande de Galicia, situada cerca del ayuntamiento gallego de Mondoñedo, en Supena. Por tanto, las cuevas del Drach, suponen otro espacio *desplazado* a Villasanta de la Estrella y al que, por añadidura, se desplaza el topónimo anterior, si bien sus coordenadas dentro de la ciudad se desconocen.

En este ejemplo, las cuevas del Drach representan, por *implicación* de carácter espacial, el punto de referencia en detrimento de la Cova do Rei Cintolo. De hecho, una vez resituada la cueva en Villasanta, la configuración topográfica del espacio mallorquín prevalece sobre el topónimo, como demuestran las múltiples referencias a la celebración regular de conciertos en dicho emplazamiento. De manera más específica, en la entrada del diario de trabajo correspondiente al 9 de julio, a propósito de las tareas que conciernen a la cofradía de San Carallás, se alude a que «no faltase ningún sábado, sin otra excepción que los de la cuaresma, música de cámara en sus modalidades de viento, cuerda y percusión, a la entrada de la cueva del rey Cintolo, que llamaban también del Dragón Feo» (Torrente, 1982, p. 147). A pesar de la intención y los argumentos expuestos por autor ficticio, el topónimo ya conocido entra en conflicto con el nombre de la criatura, aplicado, por extensión, a su reducto, tal como sucedía con la gruta de la Isla de Mazaricos. Sin embargo, las menciones al concierto son recurrentes, pues en esta misma sección de la novela, el arzobispo afirma, con respecto al Dragón Feo «que [...] escucharía con gusto cualquiera de los conciertos que solía ofrecer en su cueva, sobre todo si cantaba gregoriano» (Torrente, 1982, p. 148). A continuación, de acuerdo con la pretensión de restaurar la cofradía de San Carallás, don Cresconio propone «que a partir de entonces los conciertos en la boca de la Cueva del Dragón serían públicos, se anunciarían en los diarios locales y se llevarían allí todos los tríos, cuartetos y orquestas filarmónicas o sinfónicas que pasasen por Villasanta» (Torrente, 1982,

de residencia habitual fue Cumas, antigua ciudad de la península italiana ocupada por colonos griegos, en el territorio actual de Campania.

²¹⁶ Se trataría de los restos enterrados del palacio del Rey Cintolo, levantado sobre ese territorio y sepultado a raíz de un combate entre dos pretendientes de su hija. Para más información véase Cova do Rei Cintolo (s. f.).

p. 148). Estas remisiones implícitas a al trasunto real de las cuevas del Drach garantizan el predominio de este espacio sobre el correspondiente a la Cova do Rei Cintolo.

En este sentido, tanto el nombre de la Isla de Mazaricos como el de «cueva del rey Cintolo» (Torrente, 1982, p. 124) ponen de manifiesto que los «Toponyms [...] are signifiers whose georeferential function constitutes only *one* dimension of their potential for signification, a dimension that does not prevent its use as a signifier for various desires» (Stockhammer, 2017, p. 86). Dicho de otro modo, a través de estos ejemplos, se pone de manifiesto la multiplicidad funcional de los topónimos (Stockhammer, 2017, p. 86).

Un proceso más controvertido, si cabe, es el que permite determinar la ubicación del jardín donde el autor ficticio despidió de la ficción a su amante, ya que en su levantamiento no intervienen topónimos. En este caso, la crónica sobre la propiedad y los componentes del parque, atendiendo a ciertas *implicaciones* espaciales, ponen de manifiesto el recurso al desplazamiento y a la suma de lugares en su concepción. Ante esta tesitura, resulta necesario analizar con minucia todos los entresijos de esta creación.

Tras leer la última profecía, en la que don Justo Samaniego insinúa la homosexualidad de Lénutchka, el protagonista decide poner fin a la presencia de su amante en el relato para evitar el desarrollo de esta idea. Baraja entonces la posibilidad de recrear una separación en el aeropuerto o la estación —presumiblemente de tren— y también considera la opción de imaginar la vivienda de Lénutchka desocupada —«la casa vacía y algunas cosas por las mesas, que me hubiera dejado de recuerdo» (Torrente, 1982, p. 386). Sin embargo, al final concibe «la idea de un jardín [...] para Villasanta» (Torrente, 1982, p. 386) donde ambientar su adiós. Si bien este proceso de concepción espacial parece azaroso, la cantidad y el detalle de datos que el autor ficticio aporta a cerca de la historia y la estructura del jardín carecen de la misma contigüencia:

Le llamaban de la condesa, y lo había donado una señora de título a la ciudad: pazo y parque; el pazo, para museo

y archivo municipal. El jardín, siempre desierto, quedaba lejos, y si a eso unimos la preferencia de los villasantinos por la piedra contra lo vegetal, su soledad queda explicada. Es un jardín muy grande, con estatuas de piedra —faunos, y ninfas, y otros recuerdos clásicos—, y un rumor de riachuelo que lo atraviesa, y es todo él de árboles traídos de ultramar por uno de los condes, que fue virrey y aficionado a la botánica, y lo plantó de magnolios y camelias, con el tiempo grandes y copudos, distribuidos por caminos que al cruzarse engendran plazoletas en cuyo centro un diosillo oculta su desnudez de granito bajo el verdín. Pero plantó también, en la vereda central, chopos de la meseta, con un criterio autumnal y decorativo, para que las hojas amarillearan y alfombrasen de oro la avenida, a cuyo fondo se levanta el palacio. Banquillos, cenadores, glorietas, mirtos recortados, así como puentes y grutas penumbrosas, armonizado el gusto francés con el inglés. Los únicos en visitar este asombro de vegetal organizado son los turistas (Torrente, 1982, pp. 386-87)

La hipérbole, aplicada a las dimensiones del jardín o a la cantidad de esculturas que alberga, pone de manifiesto su entidad de lugar *transformado* topográficamente, pues su nombre se omite. No obstante, la información proporcionada es suficiente para postular diversas correlaciones con espacios del mundo empírico.

En primer lugar, resulta necesario tener en cuenta las precisiones sobre la constitución del jardín y sus componentes. Según el autor ficticio, este parque es una propiedad municipal, pero nobiliaria en su origen, pues da cabida a un pazo. Además, tras ser legada, esta construcción se destina a la exposición y atesoramiento de bienes. Todos estos hechos coinciden con los de la historia del Pazo y parque situados en la parroquia de Castrelos, en el ayuntamiento de Vigo. Este pazo, que alberga el Museo Municipal de Vigo Quiñones de León, junto con el jardín circundante, fueron donados a la ciudad de Vigo por su propietario, D. Fernando Quiñones de León, Marqués de Alcedo, tal como aparece recogido en la plataforma virtual «Museo da

cidade “Quiñones de León”». Si bien el autor ficticio alude a «una señora de título» (Torrente, 1986, p. 386) y no específicamente a un marqués, los detalles a cerca de la propiedad y su posterior donación arrojan luz sobre este aspecto, ya que

A finais do século XIX a finca e o pazo son herdados por dona María de los Milagros Elduayen, VIII Marquesa de Valladares, e o seu esposo Fernando Quiñones de León, Marqués de Alcedo, os cales emprenderon unha importantísima reforma do edificio. O temperán falecemento da marquesa fixo que o pazo pasase a mans do seu fillo Fernando, IX Marqués de Valladares. En 1918 este perece sen descendencia deixando como herdeiro a seu pai e como usufructuaria vitalicia a súa esposa, Mariana de Wythe. Será seu pai quen o 12 de decembro de 1924 doe ó pobo de Vigo a propiedade, condicionando a súa doazón a que se dispuxesen nel un museo e un parque público. (Historia, «Museo da cidade “Quiñones de León”»)

Con respecto a estos datos, no solo resulta relevante la información sobre la Marquesa de Valladares como heredera de la propiedad, sino también las remodelaciones que lleva a cabo junto con su marido. En relación con estos cambios, resulta posible apuntar varias analogías entre la estructura del parque real y la descripción del jardín ficticio. Según el estudio de Salinero, Vela, González, Castiñeiras y Sainz publicado en 2012, «El patrimonio natural de camelias antiguas en los jardines de Galicia: catalogación para la promoción del turismo a través de la creación de la ruta de la camelia», el parque de Castrelos es uno de los pocos que, en la comunidad autónoma, combina el gusto inglés con el francés. De manera más específica, el parque de Castrelos consta de «seis partes ben diferenciadas: o xardín de acceso, o roseiral, o xardín francés, o xardín inglés (ou "pradería do té"), a solaina ao fondo e o bosque» (Xardíns, «Museo da cidade “Quiñones de León”»). De hecho, al igual que el jardín ficticio, constituye un espacio de gran tamaño con «un estanque», situado en «el jardín inglés» (Salinero *et al.*, 2012).

En los vericuetos del parque torrentino se hallan «estatuas de piedra» y una «gran portada de escudos y columnas» (Torrente, 1982, pp. 387-88). Asimismo, en él crecen «árboles traídos de ultramar [...] magnolios y camelios, con el tiempo grandes y copudos» e incluso «mirtos recortados» (Torrente, 1982, p. 387). Por su parte, el parque real alberga «esculturas, unha galería de brasóns e diversos monumentos», de hecho, en el jardín francés se halla el llamado «paseo dos escudos» (Xardíns, «Museo da cidade “Quiñones de León”»). En cuanto a la flora, en este espacio se encuentra «a camelia do xardín francés, cuxa idade ronda os douscentos anos [...] os vellos magnolios da pradería entre os que se acha o máis grande de Galicia» y también en la extensión del jardín francés un «trazado de sebes de mirto» (Xardíns, «Museo da cidade “Quiñones de León”»).

Un detalle más que contribuye a reforzar la relación entre el espacio ficcional y su trasunto empírico es la presencia de un cenador. La despedida de los amantes y la desaparición de Lénutchka tiene lugar en el «refugio de un cenador» (Torrente, 1982, p. 388). En correspondencia, la rosaleda del parque de Castrelos «Arranca dun ceador cuberto cunha pérgola de madeira, que era o antigo invernadoiro» (Xardíns, «Museo da cidade “Quiñones de León”»).

De modo semejante, las últimas palabras de Lénutchka, al apagar las ascuas de los manuscritos de ambos, incluyen una referencia «al bosque» (Torrente, 1982, p. 388). Si se tiene en cuenta que el parque de Castrelos termina en una arboleda, esta alusión supone otro dato más destinado a consolidar su identificación con el espacio ficcional.

Como en el caso de la Isla de Mazaricos, las correspondencias apuntadas bastan para no desestimar la vinculación del jardín donde se separan los amantes con el Pazo y parque de Castrelos. Al hallarse en la ficción dentro de las fronteras de Villasanta, este último representaría, como las cuevas del Drach, un espacio *desplazado*.

Ahora bien, la referencialidad del jardín torrentino no se restringe a la del pazo vigués con su jardín, pues en la novela se registran una serie de datos significativos que sobrepasan esta filiación. En virtud de estos detalles, el autor ficticio agrega a dicho lugar de Castrelos ciertas

particularidades correspondientes a otro espacio con un trasunto concreto: el parque de la Alameda de Santiago de Compostela.

En primer lugar, sustentan esta correlación las referencias a la propiedad originaria del jardín, que recaía, según el autor ficticio explica, sobre condes y no sobre marqueses. De igual modo, el parque de la Alameda fue en su origen «una extensa área agrícola» propiedad del Conde de Altamira y legada por su dueño en 1546 «para uso y disfrute» de los compostelanos, «con la recomendación de “plantar árboles y arboledas”» (Salinero *et al.*, 2012).

La Alameda compostelana consta de tres partes: la Carballeira de Santa Susana, el Campo da Estrela y el Paseo da Ferradura, de modo que se trata también de «un jardín muy grande» (Torrente, 1982, p. 386). Además, de acuerdo con Salinero *et al.* (2012) este lugar y el parque de Castrelos son los únicos jardines gallegos con camelias donde se mezclan el estilo francés y el inglés (Salinero *et al.*, 2012). En concreto, el parque santiagués «posee elementos del jardín francés, como los parterres simétricos y los setos, y elementos del inglés, como la Carballeira de Santa Susana» (Salinero *et al.*, 2012).

Asimismo, los componentes del jardín ficticio coinciden también, más allá del recurso torrentino a la exageración, con los del parque santiagués, donde hay «estatuas de piedra» —entre ellas, destacan las dedicadas a Méndez Núñez, a Valle-Inclán, a Rosalía de Castro, a Castelao, a Pais Lapidó y a Manuel Ventura Figueroa— «caminos que al cruzarse engendran plazoletas», «Banquillos», «glorietas», «puentes» o «estanques» (Torrente, 1982, p. 387). Por otra parte, en cuanto a la flora, aunque ambos lugares se caracterizan por la presencia de camelias, la referencia a «chopos de la meseta» (Torrente, 1982, p. 387) remite, en exclusiva, a la Alameda santiaguesa, donde crece, entre otras especies de árboles el «chopo negro (*Populus nigra*)» (Salinero *et al.*, 2012).²¹⁷

²¹⁷ La importancia de este dato reside en que, según Salinero *et al.* (2012), esta especie solo se encuentra en dos jardines gallegos con camelias, la Alameda de Santiago de Compostela y el Pazo de Mariñán.

En la misma línea, la matización topográfica que el autor ficticio introduce antes de abandonar el jardín, tras la desaparición de Lénutchka, resulta determinante, en tanto explica que «Se veía, desde aquel altozano, Villasanta de la Estrella» (Torrente, 1982, p. 388). Esta particularidad solo puede adjudicarse a la Alameda compostelana, pues el «Paseo da Ferradura [...] constituye un importante mirador al casco antiguo de la ciudad y a su catedral» (Salinero *et al.*, 2012), esto es, los lugares donde se concentra la acción de *Fragmentos de Apocalipsis*. De todas formas, el jardín donde se despiden los amantes representa un emplazamiento *agregado* cuyo punto de referencia es, en virtud del número e importancia de las *implicaciones* espaciales anotadas, el parque de Castrelos, *desplazado* a Villasanta. Contribuyen a reforzar esta determinación las precisiones del autor ficticio con respecto a los excursionistas, que se presentan como los visitantes exclusivos del parque. Esta premisa no opera en el caso del jardín santiagués de la Alameda, situado en el centro de la ciudad, a disposición de sus habitantes y cuyos componentes se agregan al punto anterior.

Al margen de estas consideraciones, resulta posible subrayar que, únicamente en este caso, las coordenadas del espacio *desplazado* dentro de Villasanta de la Estrella aparecen especificadas. Aunque se trata de una *implicación* de lugar tácita, atendiendo a las características de la Alameda que se añaden a las del jardín vigués, resulta posible inferir que ambos suponen en la ficción un mismo «asombro de vegetal organizado» (Torrente, 1982, p. 387).

En definitiva, los ejemplos de *multipuntos* y zonas *agregados* más relevantes de la novela, son también espacios *transformados*, con componentes *desplazados* e *implicados*.



Mapa 10. El Pazo de Castrelos parece ser el trasunto de uno de los espacios *agregados* y de referencia que constituyen el jardín donde el autor ficticio se despidió de su amante antes de asistir a la destrucción de su mundo literario.

En cuanto a los mapas correspondientes a los espacios *agregados*²¹⁸ que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/11eWnb>— resultan llamativos varios aspectos.

Los supuestos referentes de los *multipuntos agregados* se hallan en territorio gallego y mallorquín. Si bien se trata de espacios, además

²¹⁸ El Story Map destinado a representar los espacios *agregados* consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala regional de la totalidad de puntos y zonas *agregados*, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *agregados*, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *agregados* representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual sobre estos últimos.

de *agregados*, *desplazados* a Villasanta de la Estrella, los puntos de referencia se hallan fuera de las fronteras de la ciudad y evocan las Cuevas del Drac y el Pazo de Castrelos respectivamente. Del mismo modo, los presumibles trasuntos de las zonas se sitúan en el territorio portugués de las Azores, que opera, además, como lugar de referencia. Tanto *multipuntos* como zonas *agregados* aparecen en la ficción una vez mediado el proceso compositivo. A partir de entonces, se registran, aunque de forma diseminada, hasta el final de la novela. En relación con las fases del apocalipsis, los *multipuntos* y las zonas *agregados* entran en juego cuando se extiende el miedo tras la aparición de un indio en Villasanta. Asimismo, los *multipuntos agregados*, más numerosos que las zonas, se registran también en el momento en que el autor ficticio se adentra en la novela de su oponente y cuando quema sus manuscritos, antes de despedirse de Lénuthcka, para después adentrarse en la Villasanta colonizada por los vikingos.

El análisis cartográfico de los *multipuntos* y las zonas *agregados* pone de manifiesto la operatividad conjunta de esta categoría y la de los espacios *desplazados*. Los *multipuntos agregados* suponen el aditamento a Villasanta de elementos espaciales que remiten a potenciales trasuntos fuera de las fronteras de la urbe literaria. Asimismo, la agregación que afecta a las zonas implica el añadido de un topónimo a un lugar cuyo hipotético referente no se corresponde con el que recibe dicha designación. Por tanto, los espacios *agregados* registrados en la novela contribuyen a la configuración alternativa de la ciudad y del escenario espacial más amplio en el que se inserta. De este modo, refuerzan el vínculo entre ambos, así como su alejamiento con respecto a la geografía empírica a la que presumiblemente atañen.

4.3.5 La incertidumbre espacial: una revisión del paradigma a propósito de *Fragmentos de Apocalipsis*

En correspondencia con la categoría espacial de los puntos *globalizados*, la novela estudiada presenta otros lugares que rehúyen la equiparación unívoca entre el plano conceptual y el empírico. Se trata de los denominados espacios *incierto*s.

A semejanza de los anteriores, los emplazamientos incluidos dentro de esta clase son puntos o zonas concebidas de manera individual y única en la narración. No obstante, en estos casos, si bien la información geográfica del texto también es susceptible de aludir a varias ubicaciones reales, estas resultan excluyentes entre sí a tenor de los propios datos registrados en la obra. En otras palabras, las referencias geográficas extraídas de la novela apuntan a un solo trasunto real, pero su falta de exactitud o su difuminación satírica afectan de manera insoslayable al establecimiento de este último. Por consiguiente, no resulta posible postular una equivalencia privativa e inequívoca entre estos puntos o zonas ficcionales y el espacio empírico al que presumiblemente atañen. Ahora bien, en función del carácter ficcional indivisible e intrínseco de los lugares *inciertos*, debe establecerse su referente potencial entre todos los posibles. En este punto, entra en juego el criterio del analista que recurre variables cartográficas, topográficas e históricas para tratar de dirimir este último. Todos estos factores obligan a una reconsideración del fundamento de la incertidumbre espacial.

4.3.5.1 La incertidumbre espacial: desde la geografía y los Sistemas de Información Geográfica hasta la cartografía literaria

La incertidumbre referida a la información geográfica constituye un concepto complejo que ha sido objeto de múltiples análisis en diversos ámbitos de estudio y aplicación de la geografía y la cartografía. Con respecto al desarrollo del espacio contrafactual en *Fragmentos de Apocalipsis*, el examen de esta noción resulta especialmente relevante. En concreto, contribuirá a perfilar el vínculo entre los componentes de Villasanta de la Estrella y sus potenciales referentes empíricos, constituyentes de Santiago de Compostela. Asimismo, permitirá delimitar las conexiones entre otros espacios de acción o de procedencia situados fuera de la urbe literaria, como, por ejemplo, ciertos lugares de la dictadura tropical del falso Supremo y sus presumibles trasuntos extratextuales. No obstante, el principal obstáculo a la hora de explicar este fenómeno es la falta de una

definición, aceptada de manera general, que permita delimitar su alcance y variedad.

En el ámbito de la geografía y los SIG, a partir de 1990, se inició una tradición de estudios sobre la incertidumbre que contribuyeron a la delimitación de esta variable y a su procesamiento y exégesis a través de técnicas de representación visual (Trau y Hurni, 2007). En un estadio inicial de desarrollo del paradigma, los análisis se centraron en las particularidades de la información geográfica. De manera más específica, los especialistas procedieron al examen de la calidad de los datos espaciales atendiendo al proceso de cómputo al que iban a ser sometidos. Entre estas aportaciones destacan las de Chrisman (1991), Buttenfield y Beard (1994), Guptill y Morrison (1995) o Veregin (1999), pues dieron lugar al establecimiento de variables aplicadas a los datos espaciales como exactitud, error, consistencia lógica, integridad, procedencia, resolución, temporalidad o precisión. Estos atributos se han seguido empleando incluso tras un cambio cualitativo que condicionaría los estudios sobre la incertidumbre espacial. Dicha mudanza supuso trasladar los esfuerzos destinados a evaluar las características de la información geográfica a la tarea de encuadrar y describir el propio paradigma de acuerdo con sus particularidades y orígenes. Conforme a este objetivo, reconocidos investigadores del ámbito de la geografía y los SIG como Pang, Wittenbrink y Lodha (1997), Gahegan y Ehlers (2000), Zhang y Goodchild (2002), MacEachren *et al.* (2005), Thomson, Hetzler, MacEachren, Gahegan y Pavel (2005), Griethe y Schumann (2006) o Drecki (2007) definieron la incertidumbre espacial a partir de factores como la estadística, el error, el rango, el juicio científico, la precisión, la consistencia, la integridad, la vaguedad, la aleatoriedad, la procedencia, la credibilidad, la sincronización, la subjetividad, la interrelación, la imprecisión, la exactitud, la inespecificidad o el ruido. Asimismo, en cuanto a la detección de las fuentes del fenómeno, los estudios desarrollados por Pang *et al.* (1997), Plewe (2002), Longley, Goodchild, Maguire y Rhind (2005) o Leyk, Boesch y Weibel (2005) apuntan a la adquisición, transformación, visualización, conceptualización, medición, interpretación, producción o aplicación de datos o al ruido.

Tal vez porque la problemática sobre la calidad de los datos seguía subyaciendo a su concepción y estudio, este cambio acarrió incorporar al paradigma uno de los principales escollos que presenta, desde sus inicios, su análisis. Se trata de la multiplicidad de atributos, como queda constatado. En consecuencia, la incertidumbre espacial representa un concepto complejo, integrado por múltiples variables que no suponen una serie de características estables, con significados terminantes, que permitan especificar el fenómeno de manera concluyente. Al contrario, resultan ambiguas e intercambiables, conforme apunta Drecki (2007). Dicha problemática deriva, al menos, de dos causas. Por una parte, el término incertidumbre se utiliza para definir el fenómeno, sus mediciones y sus resultados (Reuschel y Hurni, 2011, p. 298). Por otra parte, diversos especialistas vinculados al campo de investigación de la cartografía han desarrollado diferentes variables para delimitar el concepto de incertidumbre en función de sus intereses analíticos (Thomson *et al.*, 2005). De este modo, las diversas investigaciones sobre el paradigma conllevan el surgimiento de múltiples conceptualizaciones que, a su vez, conducen a una falta de homogeneidad en su significado (Reuschel, Piatti y Hurni, 2013, p. 137).

No obstante, un examen de los atributos y las causas que definen la incertidumbre pone de manifiesto la relevancia de dos aspectos concernientes a ambos: la falta de información y el juicio del especialista responsable de subsanarla mediante su labor analítica. A estos dos factores ya habían apuntado en sus estudios sobre el paradigma Zhang y Goodchild (2002, p. 5, p. 7), Thomson *et al.* (2005), Drecki (2007) o Trau y Hurni (2007). Asimismo, otros investigadores como Vullings, De Vries y De Borman (2007), Zhang, Blok y Tang (2008) o Kemp (2010, p. 36) hacen hincapié en estas dos fuentes de la incertidumbre espacial que afectan, por extensión, a su significado.

También en el ámbito de la cartografía literaria, Reuschel y Hurni (2011, p. 298) aluden, aunque de forma latente, a la existencia de un nexo entre la falta de información y el análisis del investigador para paliarla a la hora de catalogar la incertidumbre. En concreto, definen el fenómeno como

a combination of subjectivity, vagueness and ambiguity (caused by the conceptualisation of literary places) on the one hand, and averaging, completeness and continuousness (resulting through the acquisition method of those literary objects)

Por una parte, orientan la conceptualización del paradigma hacia la insuficiencia de datos espaciales²¹⁹ para postular su vinculación con la realidad. Por otra parte, remiten a la labor analítica del especialista, responsable de obtener la información geográfica y plantear la anterior correspondencia.

Además, Reuschel y Hurni (2011, p. 298) identifican cinco factores que originan la incertidumbre espacial en los textos literarios: la libertad artística del escritor, la conceptualización lingüística y la geográfica, la interpretación y la visualización. Estas fuentes abarcan el desarrollo completo del estudio cartográfico de una obra literaria, pues surgen de transformar los datos textuales en mapas. Mas aún, al igual que ocurre con la definición del fenómeno, atañen a la

²¹⁹ En un artículo posterior, Reuschel, Piatti y Hurni definen estas cinco variables con las que clasifican los datos geográficos de un texto literario considerados inciertos: la ambigüedad, el promedio, la continuidad, la subjetividad y la vaguedad. Según Reuschel et al. (2013), la ambigüedad surge «where geometry data are tied to linguistic expressions (e.g. “close” to a city, one of the neighbouring islands)» (p. 137). En la misma línea, la vaguedad se manifiesta «when poor definitions of a class of objects or individual objects do not allow a clear distinction of geometry data (e.g. a house downtown, as well as a house in a specific country)» (p. 137). Este tipo de categorías han sido consideradas inmapeables en el presente trabajo —en concreto, lugares *genéricos* o *funcionales*—, pues, a grandes rasgos, representan designaciones espaciales cuyo trasunto resulta imposible de determinar. Por otra parte, el promedio se origina cuando «discrete geometry data are actually an average of time or scale-varying geographical descriptions [...] e.g. various places in a town combined to form the town as a zone» (p. 137). Esta característica de los espacios ficcionales se corresponde, en este estudio, con las categorías mapeables definidas previamente como puntos y zonas *globalizados*. De acuerdo con Reuschel et al., la continuidad se produce «when geometry data are difficult to define because the measurements of an entity produce a gradient», por ejemplo, «the start of a mountain» (p. 137). Este atributo, como se verá a continuación, supone la base de dos clases de lugares desarrollados por los investigadores y ajustados al presente estudio: las ubicaciones *imprecisas* y las *indeterminadas*. Por último, la subjetividad afecta a la información espacial «when geometry data are defined by adding an amount of interpretation» (p. 137). Por tanto, vuelven a incidir en el juicio del especialista como una de las causas principales de incertidumbre.

problemática de la insuficiencia de datos espaciales para proponer posibles relaciones con la geografía empírica y a la relevancia que adquiere la interpretación del especialista en esta tarea.

Dichas apreciaciones se mantienen en la actualidad pues, en un estudio reciente, Piatti (2017, p. 48) sostiene que la incertidumbre comprende desde la naturaleza sesgada del texto con respecto a la realidad geográfica hasta la interpretación particular de cada experto. Por esta razón, defiende que gestionar de manera provechosa la incertidumbre espacial supone uno de los mayores retos de la cartografía literaria.

A la luz de estas observaciones, para dar cuenta de los pormenores del paradigma, Reuschel y Hurni (2011, p. 294) remitieron a cinco características privativas del espacio ficcional. Tres de ellas —la fragmentariedad y la transformación y la temporalidad²²⁰— ya han sido analizadas en este estudio conforme a su papel en la constitución de los espacios en *Fragmentos de Apocalipsis*. Las dos restantes, a saber, la imprecisión y la indeterminación, devendrán en dos tipos de ubicaciones consideradas *inciertas*.

A raíz de factores como el lenguaje, los propios conceptos espaciales, la libertad del escritor o la combinación de ellos, resulta factible apreciar la imprecisión de algunas localizaciones ficcionales. Se trata de espacios cuyos límites aparecen descritos de manera vaga o localizaciones que no se corresponden con las fronteras administrativas o naturales. Las mismas causas de incertidumbre subyacen a la indeterminación de los espacios literarios, pues las localizaciones de un texto pueden situarse dentro de un territorio de

²²⁰ Si bien en esta ocasión Reuschel y Hurni conciben la atemporalidad al margen de la transformación y la fragmentariedad, en la práctica, todas operan de manera conjunta. Los investigadores aluden al parámetro de la atemporalidad para destacar que los espacios ficcionales pueden corresponderse o situarse en realidades geográficas de cualquier época. En este sentido, el autor tiene la potestad de recrear en su texto las características —naturales o administrativas— de un espacio que remite a la realidad en un momento histórico diferente al que se adscribe su obra. Sin embargo, a la postre, esta diferencia no deja de constituir una alteración sesgada de las localizaciones literarias con respecto a la realidad empírica, como ocurre, por ejemplo, con los espacios *anacrónicos* que aluden a los vikingos en *Fragmentos de Apocalipsis*.

límites precisos sin que se especifiquen sus coordenadas. Conforme a estos dos principios, Reuschel y Hurni (2011, p. 300) desarrollan una clasificación que incluye los espacios *imprecisos* y los *indeterminados*.

Los primeros aparecen representados en el texto a partir de alusiones inconcretas a sus fronteras, hasta el punto de que no resulta posible calcular y establecer de manera específica sus dimensiones. Esta categoría afecta más a menudo a las zonas, pues la descripción exacta de sus confines tiende a ser elidida con mayor facilidad. Tal como apuntan Reuschel y Hurni (2011), un lugar literario «might be a mountain hillside or even the whole mountain range» sin más detalles sobre su extensión, en consecuencia, «the spatial focus lies on the entire region» (p. 300). Con respecto a este tipo de ubicaciones, su aplicación al estudio de los datos espaciales registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* puede considerarse inefectivo, pues Torrente muy rara vez alude, de manera explícita o latente, a extensiones o fronteras territoriales. Cuando así procede, dicha información denota un componente visual que contribuye a precisar los límites referenciados, como se analizará en el siguiente apartado.

En contraste, los espacios *indeterminados* van a representar una categoría necesaria a la hora de analizar y localizar algunos de los espacios *incierto*s detectados en la obra. Esta segunda clase de lugares presentan una posición inespecífica en el ámbito de una localización más amplia —de lindes definidos en la novela estudiada. Esta tipología de espacios atañe en general a los puntos, ubicados en lugares concretos, pero cuyas coordenadas se desconocen o no pueden establecerse con justedad. En *Fragmentos de Apocalipsis* suponen ejemplos de esta categoría la «boutique elegantísima de la rue de la Paix» en la que el profesor Jiménez Bastos adquiere su «pijama psicodélico» o «la taberna de la calle de los franceses» en la que come a diario la compañera universitaria de Balbina Bendaña (Torrente, 1982, p. 153, p. 348).

De todos modos, las categorías de lugares *incierto*s propuestas por Reuschel y Hurni son insuficientes para contribuir a la geolocalización de algunas ubicaciones identificadas en la novela. Ante esta tesitura,

conviene explorar nuevas posibilidades de aplicación de este paradigma al estudio espacial de *Fragmentos de Apocalipsis*. Esta tentativa conlleva, a su vez, el repaso de los principales presupuestos erigidos sobre este fenómeno, tanto en el ámbito de la geografía y los SIG como en el de la cartografía literaria.

4.3.5.2 Tipología de la incertidumbre espacial en *Fragmentos de Apocalipsis*: los espacios *posibles*, *probables* e *indeterminados*

Un punto de partida oportuno para la reelaboración del concepto de incertidumbre implica verificar la pertinencia de las causas destacadas —la falta de datos y el examen del especialista— en función de las particularidades del espacio literario.

De una parte, parece adecuado tener en consideración que, tanto en geografía y cartografía como en literatura, la información espacial registrada puede considerarse incompleta, como apuntan Kemp (2010, p. 55) y Piatti (2017, p. 48). La razón es que siempre va a resultar posible añadir características o condiciones topográficas a los datos sobre un lugar. No obstante, en los tres ámbitos se produce la abstracción geográfica, es decir, el ordenamiento y la generalización del espacio conforme a la selección que el especialista, en los dos primeros, o el escritor, en un texto literario, hace de sus elementos. Dicho proceso da lugar a un modelo conceptual de realidad cuya complicación difícilmente puede ser captada con exactitud (Zhang y Goodchild, 2002, p. 4). Además, el modelo espacial generado en la ficción es susceptible de incluir todos los cambios que el autor desee. Aunque la transformación no tiene por qué afectar a la integridad de los datos, las múltiples posibilidades retóricas de crear y asignar una función a un espacio literario influirán, de manera indefectible, sobre ellos. Asimismo, tanto la transformación como la fragmentariedad pueden afectar también a la consistencia de los datos espaciales registrados en el texto que pueden resultar incongruentes, contradictorios o incluso excluyentes.

De otra parte, el medio de transmisión de la información sobre el espacio es el texto literario y este goza de coherencia, solidez y compleción intrínsecos en virtud de su carácter ficticio. Tal como afirma don Justo Samaniego en la novela cuando se refiere a sus escritos, «La literatura [...] no es mentira ni verdad, no es más que eso, literatura» (Torrente, 1982, p. 380). Al margen de su autonomía y credibilidad, la información geográfica incluida en cualquier texto ficcional puede considerarse íntegra y consistente. En consecuencia, la pretendida falta de información o integridad de los datos espaciales se desencadena al trasladar la referencia textual del plano ficcional al empírico, por tanto, es el resultado del proceso analítico que lleva a cabo el investigador.

De acuerdo con la definición geográfica y cartográfica del paradigma y sus orígenes, la incertidumbre espacial sobreviene cuando, al explorar la correspondencia entre los datos literarios y su remisión unas coordenadas geográficas, se aprecian problemas de exactitud y precisión. La exactitud implica una diferencia numérica entre la observación —en este caso la información literaria— y la realidad, según Thomson *et al.* (2005).²²¹ Ahora bien, si los datos espaciales de una obra ficcional resultan cabales conforme a su naturaleza, esta diferencia numérica debe concernir, exclusivamente, a la geografía empírica. De este modo, la incertidumbre se pone de manifiesto cuando un espacio literario, a pesar de haber sido concebido de forma individual, puede corresponderse con diferentes transuntos reales, excluyentes entre sí.

En este punto, entra en juego el rigor del proceso de medición de los datos y los resultados, es decir, la precisión (Thomson *et al.*, 2005). Esta variable va a depender de la labor del investigador. Para comenzar, el analista debe dilucidar cuántos referentes espaciales son susceptibles de equivaler a una sola ubicación ficcional. En segundo lugar, a partir de la consideración de una serie de principios, el investigador debe priorizar un único trasunto entre los contingentes. El

²²¹ Se recurre a la tipología de la incertidumbre propuesta por Thomson *et al.* (2005) ya que, de un lado, es una de las más completas y asentadas en el ámbito de la geografía y los SIG y, de otro, ha sido concebida con carácter interdisciplinar.

establecimiento de esta preferencia resulta imprescindible para mantener la individualidad espacial ideada por el escritor en su obra, si bien no implica la falta de estudio y visualización del resto de ubicaciones. En otras palabras, durante el proceso de indentificación de las hipotéticas relaciones de las referencias literarias con el espacio empírico, el analista, a partir de la observación de este último, debe considerar todos los trasuntos extratextuales que puedan adscribirse a las primeras. De este modo, tiene lugar un incremento de la información espacial con respecto a la referencialidad singular concebida por el escritor en el texto. Por dicho motivo, el especialista debe privilegiar, con base en diversas pautas fijadas de antemano, un solo referente del conjunto propuesto, sin descartar ninguno de sus componentes.

Este tipo de lugares pueden ser catalogados como *inciertos*, ya que, tal como señalaban Trau y Hurni (2007) en relación con la geografía y los SIG, se va a producir el reajuste de la información textual en aras de llevar a cabo su cartografía.²²² Para el estudio la obra propuesta, el paradigma de la incertidumbre espacial implica explorar la hipotética correspondencia entre un significante narrativo y otro empírico que debe ser seleccionado entre un conjunto de referentes. Conforme a este procedimiento, los espacios *inciertos* deben analizarse a partir de dos relaciones: la posibilidad y la probabilidad.

La primera se refiere a la compatibilidad de asociaciones establecidas entre la localización literaria registrada y los contingentes trasuntos reales. Esta variable favorece la determinación de los espacios *inciertos posibles*. La consideración de este tipo de emplazamientos se revela fundamental para preservar la naturaleza del

²²² La tipología de espacios ficcionales mapeables establecida hasta el momento se basa en las concomitancias y disimilitudes entre los espacios ficcionales y sus trasuntos empíricos o potenciales en la realidad. De acuerdo con el factor de la diferencia cuantitativa, algunas de ellas —puntos y zonas *globalizados*— podían haber sido concebidas de manera unificada en la ficción aunque sus referentes empíricos fuesen más. No obstante, ni en estos casos de fragmentariedad de la información espacial, ni en los ejemplos de ubicaciones *transformadas*, la labor del especialista implicaba reajustar los datos para posibilitar el vínculo unívoco entre localizaciones reales y ficcionales.

paradigma, ya que va a permitir, *a posteriori*, visualizar el agrupamiento de lugares a los que pueden aludir las características de un mismo significante. Su representación a través de mapas va a servir para determinar, en el análisis cartográfico de la novela, la repercusión de la incertidumbre espacial.

Una vez establecidas las ubicaciones *posibles* entra en juego la probabilidad. Esta variable conlleva la selección, por parte del analista, de los referentes con mayor potencial para constituir el espacio designado en la narración: los espacios *incierto*s *probables*.²²³ Con el objetivo de evitar la aleatoriedad de la selección, la labor del especialista pasa por fijar de antemano una serie de pautas de preferencia que permitan determinar el predominio de un lugar sobre el conjunto al que puede evocar el mismo significante. Dicha tarea se lleva a cabo atendiendo a ciertas consideraciones de Paris *et al.* (2017, p. 82, p. 84) y Plini *et al.* (2016) en torno a la vinculación entre emplazamientos y los datos cualitativos sobre ellos para desambiguar referencias espaciales.

A la hora de seleccionar el trasunto *probable* entre una serie de espacios *posibles* interviene la primera ley de geografía o principio de correlación espacial: «Everything is related to everything else, but near things are more related than distant things» (Tobler, 1970, p. 236). Este principio se basa en la naturaleza continua de la superficie terrestre, tal como apunta Kemp (2010, p. 35).²²⁴ Por tanto, la entidad continua del espacio geográfico garantiza que, si bien todos los lugares están relacionados entre sí, la vinculación entre las ubicaciones cercanas es mayor que entre las distantes. Conforme a

²²³ El germen de esta clasificación de espacios *incierto*s en *posibles* y *probables* tiene su origen en las consideraciones sobre el paradigma elaboradas por Griethe y Schumann (2006). Estos estudiosos especulan a propósito de la necesidad de definir diversos tipos de incertidumbre, por ejemplo, «sets of possible values (e.g. to express non-specificity)». También apuntan que, en muchos casos, la incertidumbre espacial implica el cálculo de los datos que faltan o «how probable a value seems» pues, los datos espaciales dados incluyen con frecuencia indicios sobre la precisión de la medición o la cantidad de valores perdidos.

²²⁴ La premisa de la autocorrelación espacial implica que «all geographic data are spatially dependent», de modo que en ella «all of GIS (and much of geography) is founded» (Kemp, 2010, p. 54, p. 46).

esta perspectiva, entra en juego la mayor proximidad entre las coordenadas atribuidas a los espacios *inciertos* y las postuladas para otras categorías espaciales contiguas a la hora de fijar el trasunto real preferente de los primeros.

No obstante, tanto en la escritura como en la ficción, conviene apuntar una serie de precauciones con respecto a la operatividad de este criterio. La configuración del espacio literario —y de los demás elementos ficcionales— está supeditada a la linealidad del texto. En consecuencia, cabría pensar que el criterio de proximidad aplicado a la obra se supedita, inexorablemente, a las relaciones espaciales establecidas por el autor de forma secuencial: los referentes anteriores y posteriores. Sin embargo, aunque el texto opera a través del orden sintagmático, la creación de los espacios novelísticos responde a prolongaciones y reorganizaciones continuas y desiguales (Ungern-Sternberg, 2009, p. 244). Por tanto, atendiendo en exclusiva a las relaciones intrínsecas entre emplazamientos que conlleva la linealidad, pueden aparecer de manera contigua en la narración dos lugares físicamente distantes. Este es el caso, entre otros, del palacio de los Condes de Abraldes situado en Villasanta de la Estrella y el de Catalina en Leningrado (Torrente, 1982, p. 134). Es más, incluso uno de estos dos lugares puede tener escasa relevancia o frecuencia de aparición en el texto, como ocurre con el segundo en el ejemplo anterior.

Por tanto, el criterio de proximidad entre emplazamientos, antes de ser sometido a la yuxtaposición narrativa, debe atender al procedimiento de desarrollo del espacio en el relato, en concreto, a su configuración y a los movimientos o acciones de los personajes. De manera específica, la detección de los espacios *inciertos probables* en *Fragments de Apocalipsis* va a requerir un examen inicial de la descripción de lugares y de los patrones que atingen a su disposición o al rumbo espacial del argumento. Este criterio, determinado por la secuencialidad lingüística del texto, representa el punto de partida para la localización espacial, ya que va a condicionar la medición de la proximidad. Esta relación de dependencia viene determinada por una mayor autonomía de la información espacial narrativa con respecto a la realidad geográfica, pues, como queda apuntado, Torrente puede

remitir en el texto a dos espacios físicamente distantes. En contraste, la cuantificación de la cercanía debe basarse de manera cabal en las presumibles alusiones al mundo empírico. Por consiguiente, en primer lugar, conviene atender a las indicaciones narrativas sobre la configuración topográfica de los espacios, pues, a pesar de los cambios que haya podido introducir el escritor, se trata de información que puede contribuir a su reconocimiento. En segundo lugar, parece adecuado tener en cuenta la colocación de los espacios o el rumbo de acciones y personajes. Por último, se aplica la pauta de la proximidad espacial a partir de la información textual anterior o posterior, si esta se traduce en cercanía en el plano físico.

Ahora bien, estos criterios pueden resultar insuficientes, pues «require candidates whose locations are described precisely enough», es más, en algún caso, los espacios presumiblemente aludidos pueden no presentar relaciones con otros (Paris *et al.* 2017, p. 88, p. 99, p. 105). Si se registran este tipo de referencias, adaptando los postulados de Paris *et al.* (2017, p. 85, pp. 87-88, p. 91) y Plini *et al.* (2016), entran en juego la consideración de un epicentro del desarrollo espacial en la novela y el recurso a datos cronológicos o de fuentes externas.

Aunque los lugares aparecen yuxtapuestos en la narración, pueden ser percibidos simultáneamente tanto en la imaginación del escritor como del lector. Esto se debe a que, como apunta Ungern-Sternberg (2009), «any accurate positioning requires the idea of a totality in which something is placed as well as a reference point on which to base and calibrate a predefined pattern» (p. 242). La gestación del escenario donde se ambienta la acción de la obra permite reconocer ubicaciones de pareja importancia, que acaban resultando familiares al lector, ya por su recurrencia, ya por su relevancia. Se trata de los lugares que integran la ciudad de Villasanta de la Estrella. Ahora bien, parece adecuado recordar que todos ellos se expanden a partir del centro neurálgico que representa la catedral y en particular su torre del reloj. De acuerdo con este dato, cuando en el texto Torrente evade la contigüidad física de los emplazamientos, la pauta de la proximidad debe aplicarse con respecto a este último elemento espacial, pues es el epicentro de la creación del espacio en la novela.

Finalmente, para dirimir el lugar *incierto probable* de un significativo las pautas anteriores pueden reforzarse ya con datos cronológicos incluidos en la ficción, ya mediante información extratextual, histórica o de otro tipo, relacionada con las ubicaciones aludidas. Tanto la información temporal como otro tipo de datos externos al texto pueden llegar a determinar el trasunto potencial de varias ubicaciones *inciertas posibles*. Esto se debe a que, entre otros casos, a través del uso de gentilicios, el escritor puede eludir cualquier especificación sobre el rumbo, el ordenamiento o la apariencia de las ubicaciones.²²⁵

En definitiva, esta estructuración de criterios sirve para apuntar, a partir de datos textuales o de fuentes externas de información, el referente potencial de un significativo geográfico susceptible de evocar varias ubicaciones reales.²²⁶ De este modo, la distinción entre espacios *inciertos posibles* y *probables* representa un método de análisis que permite identificar y visualizar los tipos de incertidumbre para el estudio espacial de la obra literaria.

²²⁵ Esta ordenación de patrones no es ajena a los estudios de la incertidumbre espacial en el ámbito de la geografía. De hecho, MacEachren (1992) propuso ampliar la noción de incertidumbre, restringida a la calidad de datos, teniendo en cuenta su variabilidad espacial, temporal y temática. En la misma línea, otros especialistas consideraron la incertidumbre geométrica —relacionada con la orientación— (Lodha, Wilson y Sheehan, 1996) o diferenciaron la incertidumbre geoespacial, temporal y temática (Shu, Spaccapietra, Parent y Sedas, 2003). También Drecki (2007) —siguiendo a MacEachren (1994) y a Thomson *et al.* (2005)— apuntó que las distintas categorías de la incertidumbre espacial pueden clasificarse mediante «a distinction among location (position), attribute and time components of data».

²²⁶ Tras la aplicación de estas pautas, la combinación de espacios *inciertos posibles* y *probables* que resulta supone la consolidación de una tipología de la incertidumbre espacial basada en elementos cuantitativos y cualitativos. A propósito de este detalle, es importante subrayar, siguiendo a Thomson *et al.* (2005), la utilidad de un enfoque cuantitativo que permita el análisis y posterior representación de la incertidumbre espacial. Frente a una perspectiva cualitativa que se limite, entre otras opciones, al examen de las ubicaciones *inciertas probables*, el estudio numérico de los espacios *inciertos* permite la distribución organizada de las clases de incerteza. Este reparto, una vez trasladado al mapa, permite analizar la interoperabilidad entre ejemplos específicos, proveyendo al investigador de un procedimiento válido y ventajoso a la hora de analizar decisiones o contrastar conclusiones. En otras palabras, el estudio de los espacios *inciertos posibles* va a permitir el reconocimiento, la cartografía y el posterior análisis de la incertidumbre espacial latente, favoreciendo un estudio completo de esta variable.

A la luz de esta nueva concepción del paradigma es posible sugerir las coordenadas de varias ubicaciones novelescas. No obstante, antes de proceder a su análisis por orden de registro, conviene apuntar que la incertidumbre no siempre interviene en el proceso de creación espacial de forma señera. Aunque el amalgama de categorías tampoco supone la pauta habitual de configuración de esta variable en la obra, puede llegar a producirse dando lugar a ubicaciones complejas.

El primer ejemplo de incertidumbre espacial detectado en *Fragmentos de Apocalipsis* es el «seminario» donde Don Procopio imparte clases de «Teoría e Historia de la Liturgia» (Torrente, 1982, p. 46). Santiago de Compostela cuenta con dos seminarios religiosos de gran importancia: el Colexio Seminario Menor da Asunción y el seminario mayor, localizado en el antiguo monasterio de San Martiño Pinario. En este caso, los derroteros o datos argumentales, la máxima de cercanía espacial y el criterio temporal o histórico compelen a considerar que el canónigo ejerce de docente en el monasterio. El autor ficticio presenta esta información sobre don Procopio mientras ambos se hallan en la catedral consultando el manuscrito del Apocalipsis (Torrente, 1982, p. 45). Con respecto a este dato, el seminario mayor es el edificio más próximo al centro neurálgico de la acción de la novela que aparece mencionada líneas antes en el texto. Por otra parte, es conveniente señalar que la construcción del Colexio Seminario Menor da Asunción se retrasa hasta 1957.²²⁷ Esta fecha quizá resulte tardía en exceso para referirse al ejercicio de la docencia como profesión del personaje, teniendo en cuenta cómo aparece caracterizado en la obra. Si bien nunca se menciona su edad, las funciones y la formación del canónigo villasantino —según don Justo, el «*más enterado de la historia local*» (Torrente, 1982, p. 90)— permiten presuponer que se trata de una persona madura e incluso que lleva años trabajando de profesor. No obstante, la información analizada no resulta suficiente para descartar uno de los dos lugares de manera tajante y solo es posible apuntar que San Martiño Pinario es el referente empírico más *probable*.

²²⁷ Para más información véase Los orígenes del seminario de Santiago (s. f.).

Después de los anteriores, uno de los casos más complejos de incertidumbre espacial en *Fragmentos de Apocalipsis* se registra en la «Narración (I)» bajo la fecha del «18 de julio» (Torrente, 1982, p. 57). En concreto, atañe al recorrido de Pablo Bernárdez desde la calle donde se sitúa su vivienda particular hasta una plaza próxima a una iglesia. Según especifica el narrador:

Con las manos en los bolsillos y los brazos apretados al cuerpo se echó a la calle [...] Al llegar a la plaza, un chiquillo descalzo pasó voceando el periódico. Bajo el soportal de la esquina, una vieja asaba castañas: [...] Pablo se acercó a comprar una perra de las cocidas. [...] En la iglesia vecina tocaban a misa de ocho y media. Un poco más abajo tocaban en la iglesia de las Ánimas (Torrente, 1982, pp. 62-63)

Conforme a estos datos, el templo, la plaza, la calle y la vivienda de donde procede el joven anarquista son susceptibles de considerarse espacios *inciertos*. Aunque no de manera concluyente, sus coordenadas *posibles* y *probables* pueden establecerse a partir de la relación de contigüidad con «la iglesia de las Ánimas» (Torrente, 1982, p. 63). Las indicaciones argumentales exigen considerar, por una parte, la asociación o continuidad espacial entre la calle, la plaza con sus particularidades arquitectónicas y los dos templos. Por otra parte, se tienen en cuenta los detalles en torno a la distancia y la dirección establecidas por el narrador con respecto a la Capilla das Ánimas, esto es, «Un poco más abajo» (Torrente, 1982, p. 63).

Tres son las iglesias más próximas a esta última capilla con una plaza en sus inmediaciones: la de San Miguel dos Agros, la de Santa María do Camiño y la de San Bieito do Campo. En consecuencia, la referencia a cualquier otro templo santiagués más alejado de la Capilla das Ánimas, atendiendo al rigor descriptivo del que hace gala el narrador en este fragmento, debería incluir la alusión a alguna de ellas. Además, esta hipótesis debe contrastarse con los detalles que el narrador ofrece sobre el lugar en cuestión, pues la plaza descrita presenta soportales. De acuerdo con estas conjeturas, Pablo Bernárdez

parece haber salido de su vivienda y alcanzado la plaza de Cervantes donde se halla la iglesia de San Bieito do Campo. Este lugar cuenta con soportales y dicho pormenor convierte tanto a la plaza como a la iglesia en los trasuntos más *probables*. Según estas conjeturas, a la hora de establecer el trasunto *probable* para la calle, a partir de la plaza y la iglesia anteriores, conviene sopesar que la orientación «más abajo» (Torrente, 1982, p. 63) se corresponda, de manera latente, con el rumbo del personaje de sur a norte. Conforme a esta suposición, el referente de la calle donde se sitúa la vivienda del anarquista puede representar un punto *indeterminado* de la rúa do Preguntoiro.

No obstante, Pablo Bernárdez podría proceder también del resto de calles que convergen en la plaza de Cervantes. Asimismo, podría haber descendido de su vivienda, situada en un punto *indeterminado* de las rúas que desembocan en la plaza de San Miguel dos Agros o en la plaza do Irmán Gómez y oír las campanadas de la iglesia de San Miguel o la de Santa María do Camiño, respectivamente. Ahora bien, estos últimos espacios propuestos solo podrían constituir referentes *posibles* del recorrido del joven suponiendo una remodelación ficticia de la realidad, pues ambas plazas carecen de soportales.

Líneas más adelante, es posible detectar otro significativo espacial *incierto* relacionado con el recorrido que lleva a cabo Pablo Bernárdez hasta la casa del sastre. El personaje, tras despedirse de Felipe Segundo, con quien se había encontrado en «Bautizados, justo en la esquina con Peregrinos» (Torrente, 1982, p. 66) se dirige directamente a la catedral. Una vez en el interior del templo, «pasó de largo» de «un altar lateral» en el que «Decían misa» (Torrente, 1982, p. 68). Para mayor prolijidad, el narrador especifica que «Por la puerta abierta del claustro soplaban un aire frío», de modo que el joven «subió el cuello del abrigo y atravesó el crucero» (Torrente, 1982, p. 68). De entre todos los lugares mentados, el único *incierto* es el altar catedralicio, ya que el monumento real cuenta con dieciocho capillas, cinco de ellas situadas en las naves laterales. Sin embargo, todos estos referentes *posibles* pueden reducirse a uno atendiendo al recorrido realizado por el personaje y a la pauta de la cercanía.

En primera instancia, parece adecuado resolver que el personaje realiza su entrada por la puerta del Obradoiro y no por otra, pues el personaje llega a la catedral desde «Bautizados, justo en la esquina con Peregrinos» (Torrente, 1982, p. 66). Dado que el narrador no hace referencia a ningún cambio de trayecto, el segundo topónimo, *transformado*, puede aludir a la calle del Franco. Desde la perspectiva fonética, estaría más alejado de su trasunto real que la denominación «rúa de los Franceses» (Torrente, 1982, p. 24) ya estudiada. Sin embargo, se trataría de la calle que confluye con la rúa dos Bautizados y conduce al monumento donde finalizan las peregrinaciones a la ciudad. La rúa do Franco desemboca en la plaza del Obradoiro, por tanto, no parece descabellado proponer que la denominación «rúa de los Franceses» (Torrente, 1982, p. 24) remita a esta calle en virtud de un juego semántico.

Una vez dilucidado este vínculo, habría que tener en cuenta la contigüidad de los altares laterales con respecto a la puerta del claustro, que estaría situada en el brazo sur del transepto. En consecuencia, parece que el altar es uno de los situados a mano derecha, pues, tomando como referencia la puerta del Obradoiro, la torre del reloj hacia donde camina Pablo se encuentra en el mismo lado. Más aún, la capilla de San Fernando es la más cercana a la galería catedralicia. De acuerdo con estas perspectivas de análisis, representaría el trasunto más *probable* de la referencia torrentina a un «altar lateral» (Torrente, 1982, p. 68). Sin embargo, estos datos no alcanzan para descartar el resto de capillas situadas en las naves laterales, pues puede decirse que, en su recorrido hacia la torre el joven anarquista «pasó de largo» (Torrente, 1982, p. 68) de cualquiera de ellas.

En el fragmento del diario de trabajo correspondiente al 20 de junio, el protagonista asiste, instigado por Manolito, al desfile de los caballeros templarios en el interior de la catedral. Tras la cabalgata desde la nave lateral hasta la girola y la llamada por triplicado al «Rey de Francia» ante su capilla, tiene lugar la desaparición de estos fantasmas. El autor ficticio pregunta entonces a su acompañante si no se cansa de asistir regularmente al espectáculo, sin embargo, el muchacho confiesa que aguarda con expectación el despertar y la quema del Rey de Francia dentro del templo. Ante las reticencias del protagonista con

respecto a dicho castigo —«Se va a llenar de humo la catedral» (Torrente, 1982, p. 78)—, Manolito ofrece la siguiente alternativa: «Sería cosa de pedir a los Templarios que lo quemasen en la plaza» (Torrente, 1982, p. 78). Este último significativo podría tener como referente cualquiera de las plazas catedralicias. Ahora bien, si todos estos espacios *posibles* se contrastan con la información narrativa, la relevancia histórica y proximidad espacial, el lugar al que con mayor probabilidad se refiere Manolito parece ser la plaza de la Quintana.

Tanto el protagonista como el muchacho asisten al desfile de los templarios desde la «galería de la catedral» (Torrente, 1982, p. 75) tras descender del interior de la torre del reloj. Teniendo en cuenta este dato y la máxima de la cercanía, las plazas más próximas a la Berenguela son la de Platerías y la Quintana. A este detalle se suma el hecho de que la Quintana, aún hoy, está dividida física y toponómicamente en Quintana de Mortos y Quintana de Vivos, según se trate, respectivamente, de la parte inferior o superior. Pues bien, la Quintana de Mortos albergó un cementerio hasta 1780 (de la Costa, 2015, p. 77). En conjunto, estas reminiscencias y la contigüidad con respecto al espacio desde el que observan protagonista y muchacho invitan a seleccionar la plaza de la Quintana como trasunto más *probable* de la referencia espacial introducida. No obstante, no suponen indicios suficientes para desdeñar el resto de plazas *posibles*.

Al margen de los ejemplos anteriores, el espacio *incierto* más llamativo de la novela es, quizá, la vivienda del autor ficticio, de acuerdo con sus propias indicaciones, «el palacio de los condes de Abrales» (Torrente, 1982, p. 134). La referencia, aunque deformada, no es superflua, pues ciertos miembros de esta familia «venían siendo regidores de Santiago desde mediados del siglo XIV» (Fernández, 1995, p. 505, n. 14). Dos son las posesiones de este linaje en territorio santiagués que pueden identificarse con la arquitectura de un palacio: la casa de la rúa do Vilar correspondiente al número 18 y un palacio expropiado para levantar el Hospital Real (Crespo, 1962, p. 10).

En este caso, la temporalidad o relevancia histórica invita a descartar el segundo, dado que la existencia del antiguo Hospital Real, por encargo de los Reyes Católicos, se remonta al siglo XVI. Por tanto,

el referente más *probable* de la vivienda del autor ficticio parece remitir a la casa del número 18 de la rúa do Vilar, esto es, el actual pazo de Monroi. No obstante, el registro de la primera propiedad no debe desdeñarse, pues también sería posible relacionar con ella el nombre o las dimensiones apuntadas sobre la vivienda en el relato — en concreto, la «habitación, con su alto lecho, grande como un estadio» (Torrente, 1982, p. 134).

Esta referencia no carece de complejidad, pues su localización está relacionada con la de otro espacio que también puede ser considerado *incierto*. Antes de aludir de manera explícita a su vivienda, el protagonista ya había hecho referencia a su estancia en ella y a sus vistas. De manera más específica, el autor ficticio había contemplado una «calle mojada» que atravesaba «un grupo de estudiantes» (Torrente, 1982, p. 98). Las anteriores hipótesis permiten barajar dos trasuntos: uno *probable*, la rúa do Vilar, y otro *posible*, la rúa de San Francisco —en consonancia con la ubicación de la Facultad de Medicina en ella a partir de 1928 (García, 2001, p. 10). Ahora bien, esta última referencia tampoco debe ser descartada a la ligera, pues no hay datos suficientes en el texto que contravengan dicho posicionamiento.

De nuevo en torno a la catedral, cuando las excavaciones permiten augurar a Monsieur Mathieu el hallazgo del laberinto donde yace enterrada Esclaramunda, es posible registrar otro espacio *incierto*. Después de una conversación entre don Procopio y el francés en la que conciertan comer juntos para hablar de las obras, el autor ficticio baraja la posibilidad de que ambos personajes abandonen el templo por «la plaza de los Azabacheros» (Torrente, 1982, p. 157). En ella, «se encontrarán con don Felipe Segundo, que baja en este momento por una calle adyacente y que forzosamente se los tiene que tropezar» (Torrente, 1982, p. 157). Sin embargo, la procedencia de don Felipe Segundo no se especifica, aunque sí su rumbo, pues, según el narrador tiene previsto, «marchará, renqueando, por el arco de Ramírez abajo, hacia la plaza grande» (Torrente, 1982, p. 157). A tenor de su destino, la calle colindante de donde viene resulta un lugar *incierto*, ya que puede representar una alusión a cualquiera de las tres rúas que, en dirección opuesta al arco —presumible trasunto del de

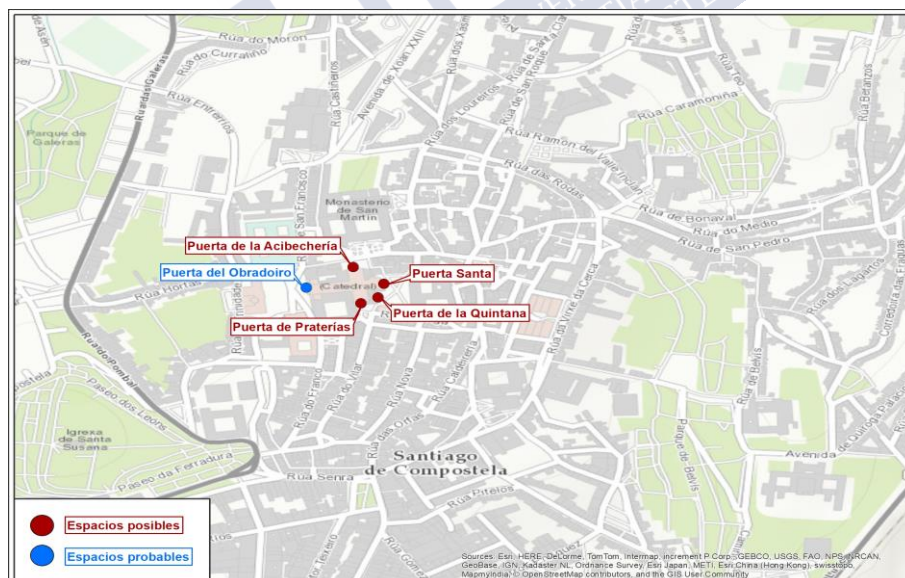
Xelmírez—, confluyen en dicha plaza. Además, si se atiende a los pormenores narrativos, don Felipe Segundo avanza, presuntamente, de este a oeste —dado que, desde la perspectiva de la puerta de Azabachería, «baja» (Torrente, 1982, p. 157). Esta apreciación, unida a la norma de la contigüidad espacial, induce a considerar que el personaje avanza desde la rúa de la Acibechería, más cercana a la plaza de la catedral y al arco. El hecho de que no se describan virajes o desvíos en el trayecto, como sucede en otros casos, ayuda a reforzar dicho supuesto. Ante esta tesitura, las demás rúas que desembocan en la plaza deben ser consideradas espacios *posibles* frente a la anterior, que sería la calle *probable*.

Otro ejemplo de incertidumbre relacionado con la catedral se halla en la cuarta secuencia profética. En el fragmento VI de sus escritos, don Justo Samaniego narra el encuentro entre el padre Almanzora y el arzobispo en su palacio. El primero habría acudido a solicitar el beneplácito del segundo para que los vikingos pudiesen irrumpir en la catedral y acabar con el grupo de anarquistas refugiados en la casa del sastre. Sin embargo, a raíz de semejante petición, el arzobispo «*responderá que no, que no hay tu tía, y que si los soldados violan el recinto sagrado, saldrá a la puerta de la catedral con todos los canónigos de su iglesia y lanzará el anatema*» (Torrente, 1982, p. 319). En este caso, el espacio *incierto* es la puerta del monumento, pues, como ya se ha visto, cuenta con cinco que dan al exterior. No obstante, más *probable* es que se trate de la puerta del Obradoiro, ya que es la más próxima al palacio arzobispal. Esta probabilidad concuerda con la presencia de los vikingos que, en las profecías anteriores, se concentra en dicha plaza, pues en ella levantan la máquina de matar pronto y la estatua del caudillo.

La incertidumbre espacial afecta de igual modo a las zonas. Un ejemplo de este tipo de espacios se encuentra al inicio de la segunda profecía, en la que don Justo Samaniego incluye una alabanza a las especialidades culinarias de ciertos taberneros afincados en Villasanta. De manera más específica, el bibliotecario evoca «*los asados de la tía Rengifa, las almejas de la Portuguesa, los lenguados y lampreas de la Mariñana [...] las tortillas del Carballínés, las chuletas del Barqueiro*» y, por último, «*los chorizos asados del Ribeirano*» (Torrente, 1982, pp.

164-65). Entre estos gentilicios, el término «*Mariñana*» puede apuntar a dos zonas de Galicia: los municipios que componen la denominada Mariña lucense y la comarca coruñesa de As Mariñas. En este ejemplo, el criterio de la cercanía espacial constituye el único indicio para aquilatar el trasunto *probable* de la región. De acuerdo con dicha pauta, cabría la opción de considerar que el equivalente empírico más *probable* del gentilicio es la segunda región apuntada, pues se trata de la zona más próxima al referente empírico de la ciudad donde transcurren los hechos. Ahora bien, este dato carece de consistencia suficiente como para descartar el otro de trasunto *posible*.

Todos los casos estudiados sirven para poner de manifiesto la falta de correspondencia inequívoca entre estas localizaciones de la novela y sus presuntas remisiones a la realidad geográfica. En este sentido, la taxonomía de espacios *posibles* y *probables* desarrollada favorece el reconocimiento, la comprensión y el registro de la incertidumbre espacial en la novela y su alcance, así como su posterior cartografía. Al mismo tiempo, evidencia la importancia de la labor analítica responsable del investigador.



Mapa 11. Las puertas de la catedral representan los potenciales trasuntos *posibles* y *probable* de un espacio *incierto* recurrente en *Fragmentos de Apocalipsis*.

La lectura de los mapas correspondientes a los espacios *incierto*s²²⁸ que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcgis.com/1zrfHq>— facilita la determinación de varias cuestiones de interés.

Por una parte, los puntos *incierto*s se concentran dentro de las fronteras de la urbe literaria, cuyo presunto referente es Santiago de Compostela. Sin embargo también se hallan hipotéticos trasuntos espaciales de esta categoría en territorio venezolano y, en menor medida, parisino. En cambio, los supuestos referentes de las zonas *incierto*s se restringen a territorio gallego. Por otra parte, los presuntos referentes de los puntos *incierto*s, tanto si se trata de lugares *posibles*, *probables* o *indeterminados*, entran en juego desde el inicio de la novela, cuando se erige el espacio contrafactual. Si bien van a aparecer diseminados a lo largo de la narración, su uso no alcanza el final del relato. Aun así, están presentes en las siguientes fases del proceso compositivo y apocalíptico: la expansión del temor al indio aparecido en Villasanta, la confrontación entre el autor ficticio y el Supremo por el dominio de la creación, la incursión del protagonista en la historia de su oponente o el estallido de la revolución liderada por los anarquistas contra los vikingos. En contraste, los hipotéticos referentes de las zonas *incierto*s de la novela son escasos y se registran, avanzado el proceso compositivo y apocalíptico, cuando los

²²⁸ El Story Map destinado a representar los espacios *incierto*s consta de cinco diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de esta clase de lugares, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda y cuarta diapositivas, se ofrece un mapa a escala mundial y otro a escala regional de la totalidad de puntos y zonas *incierto*s, respectivamente, con indicaciones sobre su extensión territorial. No obstante, en esta clase de lugares, es necesaria la interacción del usuario para que todos los puntos del mapa correspondiente a la segunda diapositiva resulten visibles. También a través del panel lateral, la tercera y la quinta diapositivas incorporan un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con los diferentes puntos y zonas *incierto*s, en cada caso, conforme aparecen registrados en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos espacios *incierto*s representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual sobre estos últimos. Dada la complejidad conceptual de las categorías representadas y para favorecer su análisis, estas cartografías en formato Story Map Cascade van acompañadas de leyendas más específicas y detalladas que las anteriores.

vikingos instalan la máquina de matar pronto e imponen su ley marcial en Villasanta de la Estrella. Por último, el hecho de que la mayor concentración de espacios *inciertos* se detecte dentro de las fronteras de la urbe literaria y, en menor medida, en el paraíso dictatorial del falso Supremo, pone de manifiesto la pretensión de alejamiento, con respecto a la realidad, que opera con respecto a ambos espacios. En el caso de las zonas *incierto*s, contribuyen a poner en cuestión la referencialidad del espacio más amplio y más próximo en el que se inscriben las fronteras de Villasanta de la Estrella.

4.3.6 La *cuenca visual* o la reformulación de los límites espaciales imprecisos en *Fragmentos de Apocalipsis*

En la novela estudiada, la aplicación de la categoría de espacios *imprecisos* que desarrollan Reuschel y Hurni (2011, p. 300) no parece viable. Como ya se ha dicho, este tipo de espacios constituyen alusiones territoriales de un texto literario que evaden la concreción de sus fronteras.²²⁹ Este pormenor dificultaría el cálculo y la demarcación de sus dimensiones a la hora de llevar a cabo su cartografía. De acuerdo con estos parámetros, la falta de exactitud sobre los límites de los lugares literarios atañe sobre todo a las zonas. Al tratarse de referencias geográficas que abarcan un conjunto de puntos o que el escritor presenta en la narración como si así fuese, resulta posible utilizarlas sin necesidad de apuntar el alcance exacto de sus márgenes.

²²⁹ Esta clase de lugares surge a raíz de trasladar a la literatura la problemática constatable en geografía de que «A lot of objects do not have discrete boundaries» (Kemp, 2010, p. 36). Al llevar esta evidencia a la ficción, surge la pregunta de dónde se sitúa el término de un lugar cuando es posible detectar su existencia en unas coordenadas del mapa y en otras no. No obstante, en muchos casos, conforme señala Kemp, «There is no absolute answer to this question; its implementation is one of the largely unresolved challenges in most geographic information systems and one which has major implications in the spatial humanities» (Kemp, 2010, p. 36). A tenor de esta evidencia, la imprecisión, también denominada vaguedad, se ha considerado un tipo de incertidumbre espacial que surge a raíz de los estudios sobre datos geográficos. Entre ellos, destacan las investigaciones de Erwig y Schneider (1997) que conciben esta variable como «a lack of knowledge about the position and shape of an object with an existing, real border [...] or to the inability of measuring such an object precisely» (p. 301).

Sin embargo, en la obra estudiada y conforme a la tipología de lugares elaborada hasta el momento, la gran mayoría de referencias geográficas o bien resultan inmapeables o bien pueden vincularse con unos confines específicos de carácter político, administrativo o geográfico. Es el caso de alusiones como «América», «Asia» o «Europa» (Torrente, 1982, p. 96, p. 99).

Solo en dos ocasiones el autor ficticio hace referencia a la amplitud o extensión territorial del espacio que instituye en la ficción.²³⁰ Dichas alusiones, que atañen en exclusiva a la urbe literaria, Villasanta de la Estrella, se caracterizan por poner de manifiesto un componente visual que puede favorecer la acotación perceptiva de los límites mentados. La primera tiene lugar al inicio de la obra, en la sección del diario con fecha del 22 de mayo, cuando el protagonista explica que desde las «cuatro ventanas» del «campanario» de la torre Berengaria puede «contemplar la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales: la ciudad entera» (Torrente, 1982, p. 15).²³¹ La segunda se registra antes del desenlace, en el momento en que el autor ficticio, tras despedirse de Lécnutchka, explica cómo «se veía, desde» el «altozano» del jardín «Villasanta de la Estrella, que no era una, sino dos»: la suya «y la de don Justo Samaniego, con la bandera de los vikingos en lo alto de la torre Berengaria» (Torrente, 1982, p. 388). Por tanto, en la configuración del espacio ficcional de la urbe literaria

²³⁰ Tal como apunta Ungern-Sternberg (2009), «Space in literature is always bordering on a final frontier of what is mentioned and what is not» (p. 238).

²³¹ Con respecto a esta representación literaria, conviene señalar la importancia de una tradición latente que inauguró Neira de Mosquera con el artículo «Santiago desde la torre del reloj» y continuaron otros autores como Pardo Bazán, Rosalía de Castro o el propio Torrente (Cabo, en prensa). Este texto, incluido en el noveno y décimo ejemplares del periódico *El Recreo Compostelano* en 1842, cuenta con dos versiones posteriores: «La Ciudad de Santiago» —que saldría a la luz, dos años después del original y con modificaciones, en la sección «España pintoresca» del *Semanario Pintoresco Español*— y «El Santiago del siglo XVII» que aparecería en 1865, en un capítulo de la obra *El viajero en la ciudad de Santiago* a cargo de Moreno Astray. Al margen de las diferencias, en los tres Neira de Mosquera ofrecía una descripción, efectuada «desde lo alto y a lo lejos, distanciándose de los universos de la religión y el trabajo para asentar la mirada estética» a partir de «hitos visuales», que «inauguró la representación moderna de Santiago como escenario literario» (Cabo, en prensa). Por tanto, dicha imagen junto con la esencia decimonónica de la ciudad, que Torrente reconocía en sus obras de carácter historiográfico sobre Santiago, alcanza también a *Fragmentos de Apocalipsis*.

interviente también un enfoque sensorial o, más concretamente, ocular.

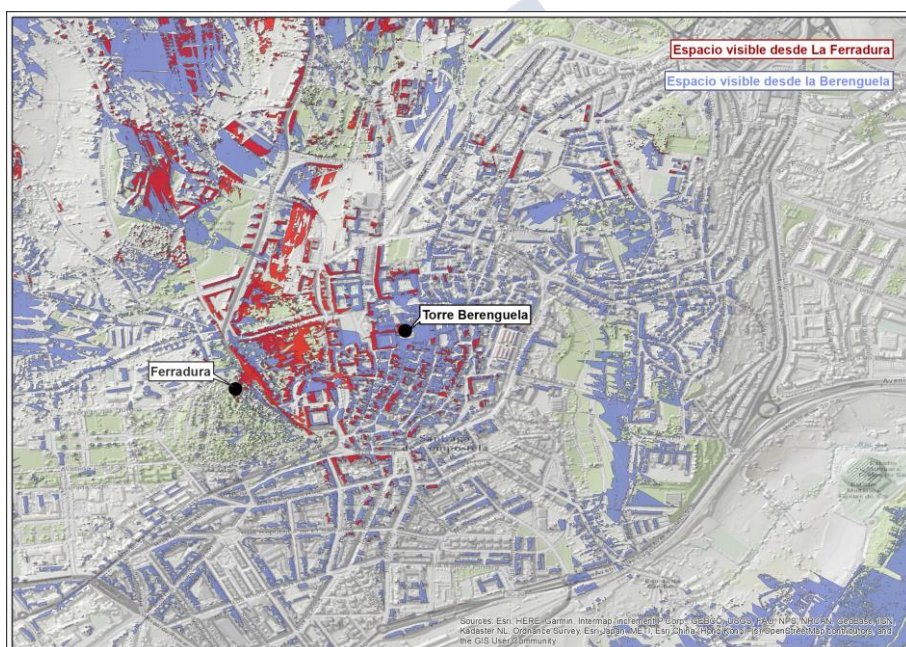
Desde una perspectiva de estudio estrictamente cartográfica, resulta posible analizar el espacio restringiendo su «contenido a los aspectos visuales», es decir, a su concepción «estética» como «*paisaje visual*» (Tévar, 1996, p. 99). Esta representación se corresponde con la que configura el protagonista al comienzo de su relato —desde la posición preeminente de la torre del reloj— y también antes de su destrucción —desde el cerro del jardín—, a propósito de los límites de Villasanta. En otras palabras, las alusiones a la totalidad de la urbe literaria, en relación con el enfoque óptico que les otorga el protagonista, van a implicar su reinterpretación como paisaje visual.

Este tipo de paisaje sería el resultado de trasladar a un mapa la extensión espacial oteable desde la torre Berengaria, cuyo presumible referente empírico es la torre Berenguela, y el altillo del jardín donde se despiden los amantes. Dicho punto, al pertenecer al jardín, cuyo referente empírico dentro de las fronteras de la urbe parece ser la Alameda, puede remitir al mirador de la catedral situado en ella. A partir de ambos emplazamientos, resulta posible representar cartográficamente el enfoque expuesto recurriendo una técnica descriptiva y exploratoria de los SIG denominada *cuenca visual*. Este concepto designa «el conjunto de superficies [...] vistas desde un punto de observación» (Tévar, 1996, p. 99). Dentro del ámbito de la cartografía, la *cuenca visual* sirve para establecer el alcance sensorial de los elementos o bien originados por el ser humano o bien pertenecientes al paisaje natural en función de la lejanía, las características de la superficie o el relieve del terreno y de la atmósfera (García, 2005, p. 222).

Para poder aplicar esta técnica, el punto de observación debe presentar las características espaciales de un mirador, esto es, constituir una edificación «establecida en un lugar elevado, balcón o, simplemente, punto de mira de óptima observación para contemplar perspectivas distantes de la ciudad y su entorno panorámico» (López,

2010, p. 258).²³² A la luz de esta definición, existe la posibilidad de considerar miradores los emplazamientos ficcionales mentados, pues aparecen concebidos como lugares de examen y determinación espacial en virtud de las facultades ópticas el autor ficticio. Además, al explicar cómo contempla la urbe desde ellos, el protagonista añade a estos puntos de observación una relevancia simbólica y espacial de autoridad y legitimación exclusivas.

Por tanto, la visión global de Villasanta, en la medida en que se verbaliza, contribuye a precisar los límites de la ciudad literaria y su concepción como paisaje visual.



Mapa 12. La representación de las *cuencas visuales* desde los potenciales trasuntos que representan la torre de la catedral y el cerro del jardín contribuyen a dar cuenta de la posible extensión de Villasanta de la Estrella.

²³² El uso de los SIG permite tener en cuenta la altura del punto de observación contribuyendo a la exactitud y al realismo del resultado del análisis.

La lectura del mapa que representa las *cuencas visuales*²³³ en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/0qbvOq>— arroja consideraciones relevantes sobre la configuración del espacio novelístico.

En concreto, contribuye a contrarrestar la concepción de la urbe literaria como hipotético trasunto de la zona monumental de Santiago de Compostela sometido a un ejercicio de representación ficcionalizante por parte de Torrente. Esta perspectiva contrasta con la acumulación de presuntos referentes de puntos, zonas y —como se verá— rutas en el casco histórico de la ciudad empírica. Con respecto a este particular, conviene advertir que el uso de esta variable no implica una identificación entre los elementos espaciales observados y los potenciales trasuntos de los espacios que integran Villasanta. Esto se debe a que el autor ficticio no erige el espacio de la ciudad al inicio de la novela, ni lo define antes de su destrucción, atendiendo a la facilidad de percepción visual de sus componentes. Ambos procedimientos se sustentan en la capacidad de evocación de la palabra, de este modo, por ejemplo, cuando el autor ficticio se halla en la torre catedralicia levantando la ciudad, alude tanto a sus espacios exteriores como a los interiores, más allá de los límites humanos de visibilidad. A la postre, dichos enfoques descriptivos obedecen al propósito de trasladar al lector la idea de entereza urbana, en consonancia con las posibilidades visuales de dos emplazamientos concretos.

A modo de conclusión, la siguiente tabla incluye el catálogo de lugares que, sumado al anterior, permite examinar las características del espacio novelístico y sus implicaciones. Para mayor claridad, se procede al resumen de las clasificaciones ya analizadas indicando con barras oblicuas los tipos de lugares excluyentes entre sí.

²³³ El Story Map destinado a representar las *cuencas visuales* consta de dos diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera se presenta la definición de esta categoría espacial con los puntos a los que atañe, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda diapositiva, se ofrece un Story Map Cascada a escala local, donde la representación de las *cuencas visuales* se complementa con indicaciones sobre su ámbito territorial.

Tabla V. Tipología de espacios mapeables

Fragmentos de Apocalipsis como ficción espacial: la condición contrafactual de Villasanta de la Estrella. Un análisis desde la cartografía literaria			
puntos/ zonas	importado/ histórico/ anacrónico/ inventado/ transformado	desplazado	
		implicado	
		evocado	
		globalizado	
		agregado	
		Incierto	posible
			probable
			indeterminado
		cuenca visual	

La principal diferencia con respecto a los encasillamientos anteriores es que estas últimas variables pueden operar de manera conjunta. Como ya se ha visto, un mismo espacio ficcional puede ajustarse a varias de estas categorías a la hora de examinar sus repercusiones en la construcción del espacio contrafactual.

4.4 LA CONCEPCIÓN ESPECÍFICA DE LAS RUTAS: HACIA LA REPRESENTACIÓN CARTOGRÁFICA DE LOS TRAYECTOS DE *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*

Al igual que el espacio constituye un elemento funcional básico para la configuración de la historia y el avance de los acontecimientos, en *Fragmentos de Apocalipsis* los recorridos de los personajes contribuyen al progreso del relato. Aunque se trata de la categoría de espacios menos numerosa, es la más difícil de clasificar debido a las particularidades privativas de su concepción y estructura.

En esencia, las rutas designan dos o más localizaciones unidas por los movimientos de los personajes. En el caso particular de *Fragmentos de Apocalipsis* atañe a puntos o a puntos y zonas en

combinación. Un ejemplo llamativo de ruta de puntos es el desfile descrito al inicio de la novela. Como ya se ha analizado, una comitiva parece ir y volver a la plaza de la catedral atravesando «la rúa del Mirmidón», «las Casas del Rey», «la placita del Salgueiro», «el callejón del Aceite», el «paseo del Mirador», «la Avenida de los Tristes», «la rúa de los Franceses», «la Carrera del Marqués del Monte» y «el Pasaje de Las Monjas Locas» (Torrente, 1982, p. 24). Con respecto a los movimientos que implican puntos y zonas, entre otros casos, el autor ficticio explica cómo el Bonzo Ferreiro, «Recorrió la ruta meridional de Asia, empezando por Turquía. Pasó la India, llegó a Indochina» y se quedó «En un pueblo» donde «había un monasterio» (Torrente, 1982, p. 97).

Ahora bien, la representación cartográfica de los recorridos ficcionales presenta, en general, dificultades específicas, ya que «the act of traveling itself is rarely described in a comprehensive way» (Piatti, 2017, p. 55). De manera más precisa, en los textos literarios resulta habitual la ausencia de datos geográficos sobre uno o varios de los espacios que conforman el trayecto realizado por los personajes. Por otra parte, las uniones entre dos o más espacios de un recorrido susceptibles de aludir a unas coordenadas geográficas concretas admiten «always more than one alternative route» (Reuschel y Hurni, 2011, pp. 301-2). Para mayor complejidad, los desplazamientos «often shown up “out of nowhere”, or the path dissipates “into nowhere”» (Reuschel y Hurni, 2011, p. 301). De acuerdo con Reuschel y Hurni (2011, p. 301), esta falta de información implica la entrada en juego de la incertidumbre espacial, pues da lugar a las rutas *esquematisadas* e *interpretadas*, es decir, al vínculo, a raíz de un mismo movimiento de los personajes, entre localizaciones que no aparecen especificadas en el texto.

En función de estos factores y de las características exclusivas de su concepción y desarrollo, los trayectos registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* van a poder clasificarse en inmapeables o mapeables y, dentro de estos últimos, en rutas *completas*, *incompletas* e *inespecíficas*.²³⁴

²³⁴ Otros dos factores exclusivos de las rutas son el medio de locomoción y el detonante del desplazamiento. No obstante, en *Fragmentos de Apocalipsis*, ambas variables carecen de

Si bien la definición ideal de ruta designa el nexo entre un punto de partida u origen, un punto de destino y los tramos entre ambos, las particularidades de la historia narrada en *Fragmentos de Apocalipsis* exigen revisar este concepto con relación al criterio de la fragmentariedad. En primer lugar, siguiendo la definición elaborada al amparo del proyecto de investigación interdisciplinar «La proyección del lugar. Compostela en su imaginario geoliterario (1844-1926). Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Espaciales», las rutas suponen cadenas de espacios ligadas por el movimiento de los actantes de manera directa o latente. Esta última posibilidad atañe, por ejemplo, a la representación cartográfica del vínculo entre el lugar de procedencia y de destino de uno o varios personajes. Aun cuando el trayecto en sí mismo no forme parte del relato, basta con que el autor aluda al resultado del viaje para proceder a su estudio.²³⁵ Sin embargo, el carácter experimental y fantástico del relato, que impregna desde la caracterización de los personajes y sus acciones hasta el espacio, afecta también a los recorridos. En concreto, Torrente aprovecha el poso teórico y especulativo de su ficción para eludir rutas o prescindir de los desplazamientos tangibles de los personajes. Por ejemplo, en la sección del diario de trabajo correspondiente al 23 de octubre, el protagonista parte en busca de Pablo Bernárdez con la idea de que «tenía que estar en la tabernita con Juanucha: allí lo hemos dejado anteayer» (Torrente, 1982, p. 258). Sin embargo, no encuentra al anarquista en el bar, sino «en el patinillo de las Benitas» (Torrente, 1982, p. 259). Para terminar, entre otros casos, el autor ficticio se

repercusión sobre las características de los trayectos y no siempre aparecen especificadas. En cuanto al transporte, en la mayoría de los casos los personajes van a pie de un lugar a otro aunque, a veces, se especifica que recurren a otros medios de locomoción. Por ejemplo, Lénutchka llega en avión desde Leningrado a Villasanta (Torrente, 1982, p. 133). Además, las rutas novelísticas, en general, responden al objetivo de que dos o varios personajes se encuentren. Sin embargo, pueden deberse a otros motivos, de hecho, el Bonzo Ferreiro, tras descubrir que su mujer mantiene una relación adúltera, decide volver al negocio de la compraventa de alhajas y, por esta razón, viaja de Villasanta a Indochina (Torrente, 1982, pp. 96-97).

²³⁵ Un ejemplo de este tipo puede hallarse en el cuento de Ramón del Valle-Inclán titulado *Mi hermana Antonia*. En él, el narrador alude a la aparición en Santiago de Compostela de uno de los personajes, Máximo Bretal, oriundo de una villa montañosa cercana a la ciudad. Del mismo modo, al final del relato el narrador informa de la llegada de su abuela desde otro pueblo en la montaña. Para más información véase *Mi hermana Antonia* (1909). (2017).

traslada al refugio de Shopandsuck mediante un proceso de abstracción, pues se sumerge en la «sima comunicante» de los escritos cuya mecanografía atribuye a su heterónimo (Torrente, 1982, p. 285). Del mismo modo, cuando está a punto de ser asesinado a instancias del Supremo y las tropas acuden en su busca, el protagonista cambia los designios de la acción, ordena a los soldados atacar al dictador y regresa a su hogar de forma súbita. Según él mismo indica, «en el mismo instante en que los soldados empezaban el tiroteo me desentendí de ellos y de su suerte [...] de modo que allí quedaron, tiro va, tiro viene, y así estarán toda la vida, mientras yo me hallaba ya en mi casa, echado en el sofá» (Torrente, 1982, p. 294).

Conforme a estos datos, la opción de mapear el recorrido de Pablo Bernárdez desde el restaurante hasta el convento implicaría pasar por alto las reticencias del autor ficticio, que cuestiona el suceso —«cómo es posible, *si durante este tiempo yo no he pensado en ellos.*» (Torrente, 1982, p. 259). Tampoco parece adecuado interpretar el viaje introspectivo del protagonista —que termina considerando un sueño (Torrente, 1982, p. 295)— como un trayecto físico. En *Fragmentos de Apocalipsis*, estos procedimientos narrativos basados en el cambio súbito de escenario no implican la idea de movimiento, tangible u orgánico, que apareja la definición de ruta tanto en el plano ficcional como en el empírico. Por consiguiente, no parece adecuado tener en consideración aquellos trayectos de los personajes que no aparecen descritos o aludidos como movimientos somáticos en el relato. De otro modo, cabe la posibilidad de incurrir en el falseamiento de la información presentada.

En consecuencia, solo deben ser consideradas rutas las acciones de los personajes que aparecen descritas de manera explícita en el texto como desplazamientos corpóreos o materiales de un lugar a otro. De este modo, como ya se ha dicho páginas atrás, dadas las particularidades del texto y debido a que solo las descripciones de los desplazamientos corpóreos de los personajes responden a la definición de ruta, estas van a poder ser consideradas, en exclusiva, espacios de acción.

Asimismo, al tratarse de indicadores de un movimiento, la distinción de tipos de lugares propuesta hasta el momento, aplicada a puntos y zonas, va a verse reducida a la categoría de espacios *transformados* en el caso de las rutas. Esto se debe a que, si bien los distintos tramos de un itinerario son susceptibles de adscribirse a una combinación particular de las variables anteriores, el recorrido en sí mismo va a compartir, a grandes rasgos, el encasillado del escenario donde transcurre. De acuerdo con esta observación, en la novela todos los recorridos son susceptibles de considerarse *transformados* pues, en su mayoría, se desarrollan dentro de las fronteras de Villasanta de la Estrella. En los demás casos, enlazan con esta localización o discurren en el mundo remodelado y mítico que Torrente genera a partir de ella, donde la Escandinavia vikinga, los territorios de los indígenas americanos o el París revolucionario conviven.

A partir de estas definiciones preliminares, parece conveniente apostillar la operatividad de los trayectos ficcionales en términos numéricos. Más concretamente, en *Fragmentos de Apocalipsis* los trayectos de los personajes deben cuantificarse atendiendo a la continuidad del movimiento de los personajes. De este modo, la ruta se inicia en el momento en que el personaje se pone en marcha y finaliza cuando se detiene. Si este personaje vuelve a desplazarse tras una pausa, por pequeña que sea, este segundo movimiento debe considerarse un trayecto nuevo. Es el caso del periplo que inicia el autor ficticio al percatarse de la desaparición de Lénutchka, pues sale a buscarla a su lugar de trabajo, a su vivienda particular y luego se detiene a telefonar antes de emprender otro recorrido (Torrente, 1982, p. 262).

Las restricciones detectadas a raíz de este proceso dan lugar a diversos tipos de rutas inmapeables. La primera de estas limitaciones atañe a la vinculación entre espacios inmapeables, conforme a las características ya especificadas. En *Fragmentos de Apocalipsis*, algunos de los viajes que llevan a cabo sus actantes implican el desplazamiento entre diversos lugares cuyo traslado a un mapa resulta imposible o inviable. Quizá el ejemplo más representativo de estas rutas sea la que realiza el autor ficticio tras confirmar la desaparición de Lénutchka. Después de llamar a la taberna donde suelen verse por

si la muchacha hubiese llegado con retraso y una vez corroborada su ausencia, el propio protagonista explica que atraviesa «calles», «porticadas», «tabernas y cafeterías» (Torrente, 1982, p. 262). No obstante, en ningún caso facilita indicios sobre las coordenadas de estos lugares. Por consiguiente, la visualización en un mapa de su recorrido no va a resultar posible.

Junto a este tipo de recorridos resulta adecuado considerar aquellos que se configuran uniendo uno o varios espacios inmapeables con otro mapeable, pues tampoco se pueden cartografiar como rutas. Debe ser posible establecer las coordenadas de dos emplazamientos del trayecto, como mínimo, para poder trasladar un recorrido a un mapa. Un ejemplo de este tipo de viajes es el que precede a la búsqueda anterior. Antes de recorrer con desesperación diversos espacios de Villasanta de la Estrella considerados inmapeables, el protagonista se dirige desde el restaurante donde se había citado con Lénutchka a su lugar de trabajo, la universidad. Luego de irrumpir en la biblioteca y no hallar a la muchacha, corre a buscarla a su casa con el mismo resultado y, al fin, se detiene en una cabina para telefonar al restaurante y comprobar si ha aparecido (Torrente, 1982, pp. 261-62). En este caso, solo un espacio del viaje evoca una posición geográfica real: la biblioteca universitaria. Por el contrario, no resulta posible determinar cuál es la posición del restaurante, de la casa de Lénutchka o de la cabina desde donde el autor ficticio realiza la llamada. Ante esta tesitura, el trayecto debe considerarse inmapeable. Sin embargo, en ejemplos como este, el tramo de la ruta equivalente a un lugar real debe registrarse y someterse a la clasificación espacial propuesta, pues, de cara a la representación cartográfica, no deja de operar como un punto —cuando no una zona— de diferente tipo.

En última instancia, tampoco resulta posible mapear aquellas rutas configuradas a partir de espacios mapeables y *desplazados*, cuando las coordenadas que estos últimos evocan en el lugar de destino se desconocen. De este modo, el recorrido que inicia Felipe Segundo desde «Bautizados, justo en la esquina con Peregrinos» hasta el «café Varela» tras hablar con Pablo Bernárdez (Torrente, 1982, p. 68) no es mapeable, pues no hay indicios en el relato de la posición del local dentro de las fronteras de Villasanta. Por tanto, como en el

caso anterior, ambos lugares deben ser registrados, de manera individual, como puntos.

Frente a las rutas inmapeables, los demás trayectos registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* se configuran, al menos, a partir de un punto de partida u origen y un punto de destino. Además, en muchos casos, incluyen información sobre otros tramos del recorrido. Con respecto a este particular, la opción de considerar múltiples uniones entre un espacio y los demás, que caracteriza las rutas ficcionales en general, opera también para las de esta novela. Es el caso del desfile multitudinario desde y hasta la catedral, ya que, como se ha apuntado páginas atrás, las referencias consecutivas en el texto no siempre evocan referentes geográficos contiguos. La incertidumbre inherente a las rutas se manifiesta de este modo: a partir de la idea de movimiento presente en el texto literario y de la información espacial incluida en él, el investigador se enfrenta a distintas posibilidades de unir los tramos mapeables de un trayecto.

Ante esta tesitura, para evitar la adulteración de los datos que supondría mapear varios vínculos contingentes entre diferentes puntos o zonas, cuando en el relato se alude a un solo movimiento, el analista debe establecer un parámetro uniforme que facilite su cartografía. En este punto, parece apropiado retomar las pautas que facilitan la determinación de los espacios *inciertos*. Ahora bien, al tratarse de un escollo que afecta al mapeo del conjunto de periplos del relato, el establecimiento de un parámetro global que favorezca su visualización debe sustraerse de las características topográficas de los tramos de la ruta o del rumbo de los personajes. Dicho descarte se basa en que este tipo de indicaciones dependen de cada recorrido específico. A este detalle se suma el hecho de que Torrente, cuando describe o alude a los recorridos realizados por los personajes, rara vez incluye detalles sobre su configuración externa o sobre la dirección tomada. Es más, aún en estos casos, los datos pueden resultar incongruentes al contrastarlos con la geografía empírica. Por ejemplo, la comitiva que avanza de vuelta hacia la catedral atraviesa «la rúa de los Franceses» y después «la Carrera del Marqués del Monte» —cuyos presuntos referentes son las rúas do Franco y Carreira do Conde— antes de volver «a la plaza de la Catedral» (Torrente, 1982, p. 24). A la luz de

estos datos, parece más conveniente sustentar el mapeo de las rutas en el parámetro de la proximidad geográfica.²³⁶ En consecuencia, la cartografía de los recorridos mapeables detectados en la novela debe representar la unión más cercana entre sus constituyentes.²³⁷ En la misma línea, si en el desarrollo de una ruta intervienen lugares *inciertos*, para evitar la adulteración de los datos textuales se tiene en cuenta únicamente el espacio *probable*.

Conforme a este análisis, una tipología que favorezca la representación cartográfica de los trayectos registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* debe acarrear la distinción entre rutas *completas*, *incompletas* e *inespecíficas*.

Se consideran *completas* aquellas rutas que incluyen tanto los lugares de inicio y finalización del movimiento de los personajes como el resto de tramos contiguos entre ambos. Si bien este tipo de rutas escasean en la novela, en esta clasificación encaja, por ejemplo, el periplo de las manifestantes que Pablo Bernárdez y el autor ficticio observan desde el «patinillo de las Benitas» (Torrente, 1982, p. 259). Conforme a los datos espaciales ya cotejados, este trayecto parece tener como referentes las calles contiguas al convento de San Paio de Antealtares —presumible trasunto al que aludiría el patinillo mentado—, esto es, la rúa del mismo nombre y la vía Sacra.

El término *incompletas* sirve para designar aquellas rutas cuyo punto de partida, de llegada o tramos intermedios no son localizables, bien porque el escritor omite esta información en el texto, bien porque se trata de espacios *desplazados* o inmapeables.

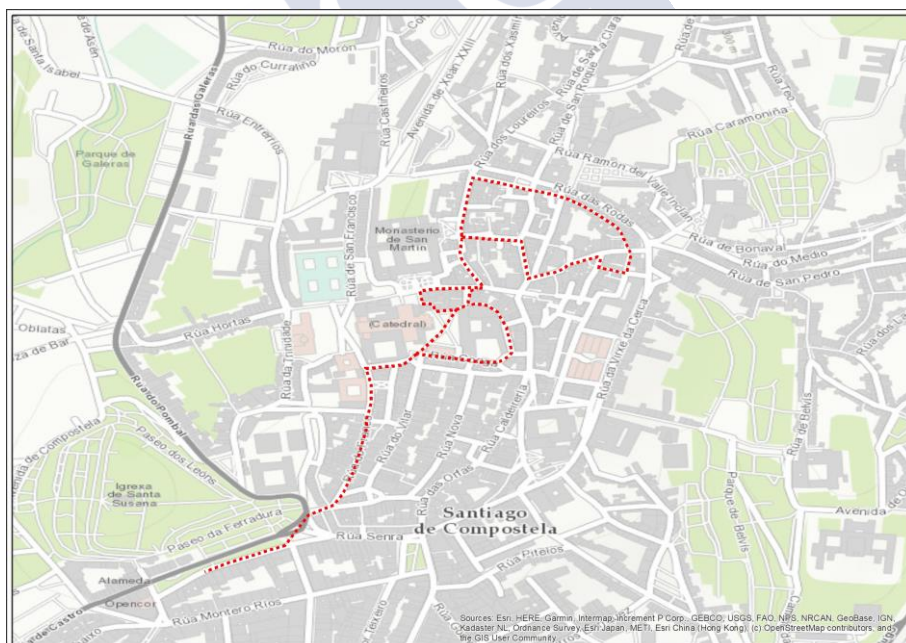
En varias ocasiones, los personajes se trasladan también de uno o diversos lugares mapeables a otros inmapeables y viceversa. Es el caso del rumbo que toman Pablo y Juanucha desde la «taberna» donde se habían citado hasta el «Arco de Ramírez», desde el que acceden a la catedral para realizar su viaje en el tiempo, después de asistir el joven a

²³⁶ Dicho aquilataamiento constituye un procedimiento descriptivo y exploratorio propio de los SIG.

²³⁷ La incertidumbre, al afectar por igual a todas las rutas encontradas en el texto, no es susceptible de considerarse un rasgo distintivo de esta categoría y, por tanto, no va a condicionar su clasificación.

una cena de despedida en la casa del sastre (Torrente, 1982, pp. 331-33). El trayecto inicial de los protagonistas, del bar a la entrada de la catedral, se demuestra inmapeable, pues no hay indicios en la narración que permitan localizar el primero. Sin embargo, el resto de la ruta realizada por Juanucha —que aguarda ante el altar de San Cristóbal— y por Pablo —que va desde donde está la muchacha a la torre del reloj y vuelve al mismo sitio tras el refrigerio con sus correligionarios— se puede mapear. En cualquier caso, se trata de una ruta *incompleta*.

Por último, las rutas *inespecíficas* representan aquellos viajes que Torrente describe a partir de varios espacios, pudiendo incluir el de origen y el de destino e incluso tramos intermedios, aunque sin aludir de manera explícita a alguno de ellos. Además, en el momento de relacionar estos recorridos con sus coordenadas reales, es posible detectar una serie de espacios contiguos a los tramos de la ruta que no se explicitan. Es el caso de la primera ruta registrada en la novela y ya analizada.



Mapa 13. El recorrido que realiza una marabunta de personajes desde y hasta la plaza de la catedral representa una de las rutas *inespecíficas* más destacadas de *Fragmentos de Apocalipsis*.

La lectura de los mapas correspondientes a las rutas²³⁸ que se registran en *Fragmentos de Apocalipsis* —véase <https://arcg.is/1XmuOm>— pone de manifiesto varios aspectos de interés.

Por una parte, las rutas *completas* incluidas en *Fragmentos de Apocalipsis* se registran, sobre todo, dentro de la catedral o en sus proximidades. En contraste, las rutas *incompletas* además de registrarse en el interior de la urbe literaria, dentro de la catedral y en torno a ella, unen diversos lugares de Europa y Asia. Por último, las rutas *inespecíficas*, las más numerosas, proliferan en la urbe literaria y sirven para vincularla con otros espacios de Europa y Asia. Al margen de Villasanta, operan como nexo de unión entre Europa y Asia o Norteamérica y Sudamérica. Con relación al desarrollo del espacio contrafactual, esta última clase de rutas y la fragmentariedad que acarrearán, es decir, el hecho de que sus componentes resulten incongruentes desde el punto de vista de la referencialidad, adquiere especial importancia. En concreto, contribuye a la creación de un mundo literario reconocible con respecto a la geografía empírica, pero, a su vez, manifiestamente ajeno a ella. Por otra parte, las distintas clases de trayectos detectadas en la novela aparecen disgregados a lo largo de la novela desde los inicios del diario de trabajo hasta el desenlace. De este modo, se registran en fases relevantes del proceso compositivo y apocalíptico como el levantamiento de la ciudad, la revelación de la verdadera identidad de los vikingos, el miedo al vikingo disfrazado de indígena o la entrada del protagonista en la urbe invadida para presenciar su destrucción.

²³⁸ El Story Map destinado a representar las rutas consta de tres diapositivas sujetas al formato Map Series. En la primera aparece la definición de ruta y también de los diferentes tipos detectados en la novela, acompañada del mapa estático ya mostrado. A continuación y mediante un panel lateral, en la segunda diapositiva, se ofrece un mapa a escala mundial de la totalidad de rutas con indicaciones sobre su extensión territorial. No obstante, es necesaria la interacción del usuario para que todos las rutas de este mapa resulten visibles. También a través del panel lateral, la tercera diapositiva incorpora un Story Map Cascade en el que se van desplegando, en vertical, mapas con las diferentes rutas, conforme aparecen registradas en los distintos paratextos. Dichas cartografías comprenden indicaciones textuales sobre la fase del apocalipsis y de la composición novelística en las que aparecen los distintos trayectos representados. Además, se complementan con información novelística y extratextual sobre estos últimos.

En definitiva, los recorridos novelísticos destacan la preponderancia de la urbe literaria sobre los referentes situados en territorios europeos, asiáticos y, en menor medida, americanos que pueden aparecer o no vinculados a ella.

Para mayor claridad y esquematismo, el siguiente cuadro muestra la catalogación de las rutas novelescas. En ella, el signo más (+) representa la posibilidad de combinar diferentes tipos de lugares entre sí:

Tabla VI. Tipología de rutas

<i>Fragmentos de Apocalipsis</i> como ficción espacial: la condición contrafactual de Villasanta de la Estrella. Un análisis desde la cartografía literaria	
rutas inmapeables	espacio inmapeable + espacio(s) inmapeable(s)
	espacio mapeable + espacio(s) inmapeable(s)
	espacio(s) inmapeable(s) + espacio mapeable
	espacio mapeable + espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino
	espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino + espacio mapeable
	espacio(s) inmapeable(s) + espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino
	espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino + espacio(s) inmapeable(s)
	espacio(s) inmapeable(s) + espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino + espacio mapeable
	espacio mapeable + espacio(s) inmapeable(s) + espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino
	espacio(s) inmapeable(s) + espacio mapeable + espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino
	espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino + espacio(s) inmapeable(s) + espacio mapeable
	espacio mapeable + espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino + espacio(s) inmapeable(s)
	espacio <i>desplazado</i> sin coordenadas de destino + espacio mapeable + espacio(s) inmapeable(s)
rutas mapeables	<i>Completas</i>
	<i>Incompletas</i>
	<i>Inespecíficas</i>

En definitiva, las rutas registradas en *Fragmentos de Apocalipsis* suponen una parte relevante del análisis espacial de la novela, aunque se trate de la categoría menos numerosa, tras los puntos y las zonas. Sus características exclusivas de concepción y desarrollo las convierten en el tipo de lugares cuya clasificación y cartografía resulta más específica.

4.5 ¿UN MAPA GLOBAL DE VILLASANTA DE LA ESTRELLA Y LOS ESPACIOS ALEDAÑOS?

El análisis al que se han sometido los datos sobre los lugares registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* permite definir las características del espacio contrafactual gestado. A raíz de la vinculación hipotética de la urbe literaria o lugar matriz con el presumible referente de Santiago de Compostela, se desarrolla una tipología que responde a las posibilidades singulares de relación con el mundo real del resto de emplazamientos.

La información espacial detectada en la obra pone de manifiesto que su contraste con la geografía empírica puede proporcionar o no evidencias sobre la posición de los potenciales trasuntos correspondientes a las localizaciones ficticias. A la luz de este examen surgen dos catálogos de espacios novelísticos, los inmapeables y los mapeables. Estas clasificaciones constituyen el punto de partida a la hora de investigar las diferentes técnicas de gestación del espacio narrativo a las que recurre el escritor en la novela. De manera más específica, responden al compendio elaborado por el especialista en literatura a partir de la selección previa hecha por el escritor que, en el momento de componer su obra, decide «what information to include and how to convey it» (Ungern-Sternberg, 2009, p. 230).

El establecimiento de ambas categorías se fundamenta en dos parámetros. Por una parte, las distintas variables incluidas en ellas se definen en función de las características que permiten relacionar espacios ficticios con sus presumibles referentes reales. Por otra parte, las clasificaciones propuestas atienden al objetivo de contribuir a la exactitud geográfica, siempre que no entre en conflicto con el criterio

anterior. De hecho, esta finalidad debe guiar cualquier investigación cartográfica pues, como apuntan Plini *et al.*, la exactitud espacial resulta imprescindible para «obtain a fully searchable and acceptable geographic information» (2016).

En consecuencia, antes de llevar a cabo la representación cartográfica de la obra, con el propósito de determinar las singularidades de su espacio contrafactual, conviene tener en cuenta aquellos lugares cuyo traslado a un mapa no resulta posible o relevante. De acuerdo con este presupuesto, en el proceso de desarrollo del mundo novelístico destaca la proliferación de diferentes espacios inmapeables. Los más abundantes y llamativos son los *genéricos*, esto es, alusiones empíricas a uno o varios componentes inconcretos de conglomerados geográficos delimitables. A continuación, destacan los *funcionales* o entidades de lugar inespecíficas que resultan discernibles sólo por su cometido: domicilios, negocios, servicios, espacios patrimoniales, paisajes y vías públicas. La tercera categoría más recurrente son los lugares subterráneos y las *secciones* que sobrepasan las posibilidades de mapeo topográfico pues, exceptuando la catedral y la universidad, su cartografía implica la utilización de planos ficcionales. Menos abundantes, aunque significativos, sobre todo al inicio de la obra, resultan los espacios *diplomáticos* y *gubernamentales*, que incluyen alusiones a organismos con ubicaciones estables o a regiones demarcadas por diversas administraciones. También integran esta tipología los *topoantropónimos* o apellidos derivados de nombres de lugar que permiten individualizar a los personajes. Completan esta clasificación los espacios concebidos al margen de la geografía empírica de manera deliberada y que, en consecuencia, carecen de referencialidad: lugares *imaginarios* y *figurativos*. Este último grupo incluye, asimismo, los espacios *culturales* o referencias creadas en el seno de una comunidad, cuyo carácter religioso, artístico, lingüístico, laboral o paradigmático los sitúa al margen de implicaciones geográficas concretas.

A la postre, el uso de todas estas clases de espacios inmapeables va a estar supeditado al de los lugares localizables, pues solo a partir de estos últimos resulta posible captar el potencial marco geográfico

recreado por Torrente en la novela. Dentro de este último se establecen distinciones de acuerdo con las posibilidades de ubicación de cada entidad, pues «Maps are, in a way, all about positioning» (Ungern-Sternberg, 2009, p. 240). Esto se debe a que, «In order to build a GIS, which by definition requires “geographic information”, we must have some means of formally describing the location of a place» (Kemp, 2010, p. 42). En este estudio, las herramientas formales utilizadas para dilucidar la ubicación de los distintos espacios registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* son los tipos desarrollados de lugares mapeables. El catálogo estos emplazamientos implica, frente a los inmapeables, un repertorio de aquellos datos espaciales de la novela cuyo posicionamiento se demuestra viable y significativo a la hora de ser trasladado a un mapa. A partir de ellos, no solo resulta posible llevar a cabo el mapeo analítico de *Fragmentos de Apocalipsis* sino que también es factible explorar los vínculos del espacio textual con el geográfico y sus implicaciones en la recreación literaria del mundo empírico. La correspondencia entre los lugares narrativos y las coordenadas geográficas de sus hipotéticos trasuntos, tal como aprecian Plini *et al.*, va a servir «to implement the Geographic Information System (GIS) and the online GIS (webGIS) chosen as a tool to display the results of the research» (2016). De manera más precisa, la operatividad de las distintas categorías de lugares mapeables viene determinada por el hecho de que puedan someterse al «context of precision, quantitative measurement, and notions of accuracy» propio de «the rigorous structure of the digital computer» (Kemp, 2010, p. 31). Además, la multiplicidad de variables y sus características sirven al objetivo de preservar el procedimiento de creación espacial utilizado por Torrente en cada clase, atendiendo al salto epistemológico que implica la cartografía como método de análisis. Por tanto, frente a los lugares inmapeables, los mapeables permiten experimentar la ficción, pues evocan referentes empíricos susceptibles tanto de ser reconocidos por el lector como de ser representados por el especialista a través de mapas. La tipología de espacios mapeables registrados en la novela permite la cartografía de los potenciales lugares empíricos a los que remiten y favorece la apreciación de sus especificidades. Dicho de otro modo, las diferentes

clases de emplazamientos mapeables no solo posibilitan el posicionamiento de los hechos, sino que contribuyen al análisis del espacio ficcional en virtud de sus particularidades.

Las características de los espacios mapeables de *Fragmentos de Apocalipsis* surgen del menoscabo de la referencialidad, de la transformación y de la fragmentariedad —en mayor o menor medida, de modo directo o indirecto. Tal como apunta Loureiro (1990), gracias a la capacidad evocadora de la palabra, las ubicaciones ficcionales «no se dejan confundir con la realidad» y «son efímeras», pues su configuración resulta modificada textualmente y el artificio verbal permite «saltar [...] de un espacio a otro» (p. 236). No obstante, resultan igualmente «irrevocables» pues «al venir el texto a la existencia arrastra consigo la necesidad de una presencia» (Loureiro, 1990, p. 236).

Conforme a estas premisas, conviene apuntar que en la gestación del espacio contrafactual de la novela entran en juego diversas clases de espacios mapeables. Los más recurrentes son los *importados* o con referentes que perviven hasta la actualidad, aludidos sobre todo mediante topónimos y gentilicios. Si bien no son cuantiosos, este tipo de lugares aparecen complementados con otros que se inscriben en determinados períodos de la Historia a los que remite el relato. Se trata de los espacios *históricos*, cuyo potencial referente continúa existiendo hoy en día, si bien su estructura o su función y en consecuencia, a veces, también su denominación, han sufrido transformaciones a raíz del avance cronológico. De modo semejante, en la novela se registran emplazamientos que aluden a un potencial trasunto empírico *anacrónico*, esto es, desaparecido ya en la época en la que Torrente escribe y ambienta su obra. Tras la recreación de la geografía empírica, el espacio de *Fragmentos de Apocalipsis* se configura también a partir de la transformación topográfica y, en menor medida, toponímica de ciertos territorios de la realidad. Aunque de forma muy restringida, en la novela se detectan lugares *inventados* que no evocan un trasunto sino unas coordenadas reales.

Estas cinco categorías iniciales facilitan una clasificación excluyente de los distintos espacios mapeables detectados en

Fragmentos de Apocalipsis. Ahora bien, la definición del espacio contrafactual elaborado en la novela requiere considerar las maniobras de desplazamiento, *implicación*, evocación, globalización y agregación que lleva a cabo Torrente para su desarrollo. Además, también es necesario tener en cuenta los indicios de espacios *inciertos* que facilita o la institución de *cuencas visuales*.

Entre los recursos que permiten a Torrente establecer un escenario propio y restrictivo de su ficción contrafactual destaca el desplazamiento o la inclusión de lugares que remiten a un referente empírico cuyas coordenadas difieren de las ficticias. Asimismo, en muchos casos, a la hora de establecer la vinculación entre espacios ficcionales y sus hipotéticos trasuntos intervienen otros datos de naturaleza no geográfica que permiten reconocer lugares *implicados*. También en algunas ocasiones, los emplazamientos incluidos en la novela remiten a un referente extratextual identificable y reconocible del que difieren en algunos aspectos. Se trata de lugares *evocados*, cuyas peculiaridades ficcionales incluyen información histórica, material o topográfica exclusiva que posibilita su adscripción a coordenadas geográficas concretas. No obstante, esta correspondencia entre texto y mundo empírico se demuestra parcial debido a la falta de datos sobre estos espacios, a la distorsión que entraña la su imagen narrativa con respecto a la real o a las cortapisas del proceso posterior de mapeo.

Además, el escritor también individualiza y altera el espacio de su obra combinando de diferentes maneras su dimensión ficcional y empírica. Por una parte, alude a varios lugares reales a partir de una misma designación textual, a raíz de este procedimiento surge la categoría de puntos y zonas *globalizados*. Por otra parte, incorpora a un único emplazamiento narrativo particularidades de varios espacios empíricos, maniobra que define los *multipuntos* o zonas *agregados*. En otras palabras, junto a los anteriores, a la hora de conformar el escenario literario entran en juego espacios que, en el discurso exclusivo de la novela, constituyen un único lugar, aunque su presunta referencialidad atañe un conjunto de emplazamientos empíricos individualizados. Asimismo, se registran lugares que reúnen las características topográficas o toponímicas de varios presumibles

trasuntos reales, además de las de su hipotético referente empírico. De modo semejante, determinados espacios de la obra pueden considerarse *incierto*s porque evocan un único trasunto empírico, no obstante, debido a la inconcreción de los datos geográficos o a su desdibujamiento, pueden relacionarse con varios. Por este motivo, su delimitación exige tener en cuenta todos los hipotéticos referentes *posibles* y escoger el *probable* entre ellos a partir de la información narrativa y de datos extratextuales, supeditados al criterio de la proximidad espacial. Además, esta categoría incluye los espacios *indeterminados*, que remiten a unas coordenadas desconocidas dentro de un límite espacial concreto. Esto es, su posición exacta se desconoce si bien se puede circunscribir a otra más amplia y definida. En estrecha relación con estas categorías espaciales, Torrente hace referencia a las fronteras territoriales de la ciudad que instituye en la ficción. Dichas alusiones se caracterizan por implicar un componente visual que puede favorecer la acotación de sus límites recurriendo a la técnica de los SIG denominada *cuenca visual*.

Frente a las cinco primeras, estas últimas clases de espacios registrados en *Fragmentos de Apocalipsis* pueden aparecer combinadas con las anteriores y entre sí. Además, permiten descubrir que, en el momento de postular las presumibles coordenadas empíricas de ciertos lugares ficcionales, «there are situations where the correspondence between one name and the geographical coordinates is not univocal» (Plini *et al.*, 2016). Dicha premisa permite establecer una división entre estas nuevas clases de espacios mapeables. De un lado, resulta posible considerar los emplazamientos *desplazados*, *globalizados*, *agregados* e *incierto*s. La falta de univocidad posicional detectada entre los presumibles trasuntos de estos lugares ficcionales y su representación literaria se desprende del contraste de la información textual con la realidad. De otro lado, esta misma comparativa favorece la agrupación de los lugares *implicados*, *evocados* y las *cuenca*s *visuales*, atendiendo a la correspondencia individual entre estas categorías y su hipotética posición empírica.

Por último, los espacios vinculados por los movimientos somáticos de los personajes, según aparecen descritos en la novela, propician el avance del relato. Aunque algunos trayectos resultan

inmapeables, otros son susceptibles de considerarse *completos*, *incompletos* o *inespecíficos*. Los primeros aparecen representados incluyendo los lugares de inicio y finalización del movimiento así como los tramos contiguos. Los segundos implican puntos de partida, de llegada o tramos intermedios no localizables y los terceros remiten a desplazamientos con algún trecho elidido en la narración.

En cualquier caso, la tipología desarrollada obedece al propósito rastrear, detectar y establecer todas las equivalencias viables, verosímiles y significativas entre los espacios registrados en la novela y la geografía real. A tenor de esta finalidad, las cartografías resultantes operan como «a metaphor for the most heterogeneous kinds of symbolic images», pues el catálogo de espacios mapeables implica la adaptación de sus características a «values of scientific exactness and [...] graphic appearance» (Stockhammer, 2017, p. 85). Este ejercicio resulta conveniente para el desarrollo del análisis cartográfico, pues únicamente la propuesta de una ubicación para los datos textuales permite contrastar sus singularidades con las que se registran o se han registrado en el mismo espacio geográfico (Kemp, 2010, p. 32).

A la luz de todas estas apreciaciones y dada la homogeneidad y la congruencia del factor de la proyección del espacio de la novela de acuerdo con una lógica contrafáctica alterada, surge una consideración final ¿resultaría posible la realización de un único mapa global de Villasanta con sus espacios aledaños? La respuesta tiene que ver con el alcance apuntado de las tecnologías SIG y su aplicación concreta a la novela estudiada. De manera más específica, las características de la información geográfica mapeable que presenta *Fragmentos de Apocalipsis* van a imposibilitar el desarrollo de una única cartografía destinada a visibilizarlas conjuntamente y a favorecer su análisis integral.

Una de las primeras dificultades a las que se enfrenta el investigador en este proceso es la extensión de la obra —con 79 paratextos— y la gran cantidad de datos geográficos emparentados con el mundo empírico, en concreto, mapeables, que contiene. Con relación a dichos datos, supone un detalle de especial relevancia el

hecho de que aludan a casi todas las regiones del globo terrestre, incluidas algunas de las marítimas. A estos factores hay que sumar la diversidad de representaciones espaciales del mundo extratextual elaboradas por Torrente en la novela que, como ya hemos estudiado, deviene en la creación de múltiples categorías de espacios mapeables.

Después de recopilar y clasificar toda esta información en la base de datos y antes de trasladarla al mapa utilizando los SIG, es necesario asignar a cada variable un símbolo distintivo para que resulte visible: colores o formas —puntos, líneas y polígonos—, entre otros. Si bien la combinación de varios colores y varias formas para representar las características de un mismo espacio no es viable, aun considerando dicha posibilidad, la inclusión de todas las particularidades de cada lugar en un único mapa redundaría en su indistinción. Esta ilegibilidad sería el fruto de la superposición de múltiples formas con sus tonalidades. Tampoco ayudaría la necesaria inclusión de leyendas para indicar las características asociadas a cada símbolo, ya que su cantidad y variedad dificultarían la comprensión del mapa.

Otra variable que hay que considerar es la temporalidad definitoria del desarrollo espacial contrafactual, pues una representación cartográfica global impediría su percepción mediante mapas en cadena, como ocurre en este trabajo. A falta de dicho recurso, cabría la opción de incorporar los datos relativos a la temporalidad a los distintos espacios a través de símbolos, con la problemática ya mentada que conllevaría.

Además, de acuerdo con la segmentación paratextual propuesta según la temporalidad contrafactual, muchos espacios y sus características se repiten, desde el principio hasta el final del texto. En unos casos se trata de información espacial diferenciada, así, no hay duda de que una región como la Escandinavia vikinga, no coincide geográficamente con otra como la Rusia soviética. No obstante, la elaboración de un único mapa impediría el examen de sus recurrencias, ya que se solaparían las representaciones repetidas de un mismo espacio y no sería visible su mayor o menor frecuencia de aparición en la novela. De otro lado, en la mayor parte de las ocasiones ciertos datos de lugares pueden coincidir total o

parcialmente, como ocurre, entre múltiples ejemplos, con la ciudad de Villasanta de la Estrella. Entre otras posibilidades, la urbe matriz, concebida mayoritariamente como zona *transformada*, es susceptible de representar un elemento individual dentro del conjunto de lugares que integran una zona *globalizada* —junto con otras tres ciudades ficticiales desarrolladas en la producción de Torrente. En cualquier caso, la inclusión de datos espaciales concomitantes de manera conjunta, combinados con otros diferenciados —y, en ambos casos, superpuestos en función de su número de apariciones—, impediría el análisis cartográfico. De nuevo, la gran cantidad y variedad de información sobre los emplazamientos novelísticos haría inviable la lectura del mapa. Es más, la inclusión de leyendas o fragmentos de texto destinados a indicar la superposición de datos, como ocurre en algunos de los mapas propuestos en el presente estudio, contribuiría igualmente a nublar el estudio cartográfico.

Todas estas consideraciones generales permiten intuir que, al margen de los problemas de escala ya tratados —solventables, quizás, mediante el uso de un mapa interactivo en soporte digital—, la confección de un mapa global del mundo contrafactual desarrollado en *Fragmentos de Apocalipsis* no resulta factible. Es más, las apreciaciones apuntadas permiten entrever dos problemas relativos a la representación cartográfica de cualquier texto que, en la medida de lo posible, deben eludirse para garantizar su utilidad analítica: la falta de representatividad y el solapamiento de la información. A tenor de ambos factores, la idea de generar un mapa interactivo que incluya toda la información espacial extraída de la novela, aun pudiendo modificar su escala, quedaría descartada, pues el exceso de datos lo desproveería de significación. De hecho, esta operación daría lugar, muy probablemente, a una cartografía en la que apareciesen señaladas, casi de forma indistinta, la mayor parte de las regiones terrestres, haciendo inviable el examen de su configuración particular.

Ante esta tesitura, es el investigador quien, a raíz de la información registrada en la novela y de las características extraídas del examen de su desarrollo individual, debe hallar una propuesta de representación cartográfica adecuada al objetivo de su análisis. Si bien diferentes especialistas pueden proponer representaciones

cartográficas distintas de un mismo texto, esta evidencia no pone en tela de juicio ni las razones que subyacen a la configuración de los mapas desarrollados en cada caso ni su utilidad. Se trata, en última instancia, de que los datos trasladados a la cartografía resulten legibles y analizables, de acuerdo con los propósitos específicos del estudio llevado a cabo, como ocurre en este trabajo.





5 CONCLUSIONS: COUNTERFACTUAL GEOGRAPHY OF *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*

The study of the space in *Fragmentos de Apocalipsis* allows us to draw a number of conclusions with regards to its counterfactual scope. These singularities are the product of the manner in which this type of place is constructed, the function of the diverse locations, the role of cartography in the research, their links with temporality and the underlying aesthetic and ideological purpose in its creation. In this way, the aim is to provide an answer to the initial questions that inspired this paper.

The mechanisms involved in creating the counterfactual space are connected, first, to the role of the scenario and, on the other hand, with the possibilities of a potential relation to the empirical space. When referring to this first case, it is important to point out that the story does not only take place within the borders of Villasanta de la Estrella, a fictional space in the novel which origins make reference to the city of Santiago de Compostela. This space is created from two complementary geographical references: the local and the global. Considering the function of fictional spaces that, broadly speaking, respond to the purpose of accommodating the characters' actions, there are two moments in this novel in which the events develop in other locations. This is one of the ways in which Villasanta is connected to other spaces belonging to the fictional world, such as the island of Mazaricos and the tropical paradise ruled by the false Supreme. Nevertheless, the action is concentrated mainly in the literary city, and the great number of spaces which are referred to in the novel, together with their potential reflections distributed all over the planet help to restrict Villasanta's geographical scope. This novel

has a self-referential character, and the fictitious author insists on the verbal nature of the fiction, nonetheless, the spaces mentioned are not many. Visions are also scarce, although in many cases these serve the purpose to convey the metafictional process of writing the novel. Along the same lines, and although *Fragmentos de Apocalipsis*' story line primarily involves the description of an inventive process, it is not possible to categorise the fictional spaces of the novel as projections. Apart from sporadic references, suggestions and indications, the characters responsible for spatial creation —both the fictitious author and the librarian— develop their actions in the places they evoke.

Beyond its function, the link between the novel's fictional spaces with reality, as demonstrated in the maps developed from their analysis, shows that the narrative cartography created by Torrente in order for the story to unfold, constitutes, to a large extent, a replication of empirical geography. This reveals the specific status of counterfactual spaces, which are fundamentally configured based on the extra-textual world. Specifically, in the novel it is possible to detect a majority of both locally and globally *imported* spaces. The representation of the *imported* spaces are mostly recreations of Santiago and its surroundings, which occasionally spread and disperse across the five continents.

The *imported* spaces include references to historical spaces from Asian and European territories. These are not numerous and they appear especially outside the borders of the literary city, helping to delimit the fictional world in which they are part of and prove useful to link them to the historical reality which is known to the reader. This is why they constitute the foundations for the counterfactual dimension of space, since they evoke a recognisable and not invented past. In particular the spaces connected to certain historical milestones, such as revolutionary Paris among others, contribute to the conception of the development of Villasanta de la Estrella as a possibility in the real timeline of events. At the same time, *historical* places serve to highlight, through contrast, the spatial specificity of Villasanta and the world in which it exists, which, at the same time, can be also linked to the same type of historical fantasy.

The relevance of certain *anachronistic* places should also be considered as a subgroup of the *imported* spaces. Despite not being numerous, these locations are connected to references located in the city and its surroundings. However, as they are mostly located in the five continents, they serve to highlight the connection between Villasanta de la Estrella and the rest of the world. In this sense, they favour the configuration of a counterfactual space based on the recreation of a mythical scenario at a global level.

Within the borders of the literary city, there is a single *invented* space that contributes to distancing literature from reality, given that it possesses an exclusively textual entity. As a consequence, it clouds the connection between fictional space and the empirical geographical ones. Based on its nature, the *invented* space reveals the way in which Torrente uses fiction to change reality.

This tendency is reinforced by the inclusion of *transformed* places. Although the potential references of the *transformed* spaces are gathered around the literary city, they also reach, in a minority, European and South American territories. Broadly speaking, spatial transformations concern the locations in which the action takes place and these serve to shape the alternative nature of the novelistic setting. More specifically, they demonstrate that Torrente carried out a deliberate modification of the empirical geography in his novel.

Displaced spaces tend to be potential references located outside the action spaces —although relatively close to their representations, as these are restricted to the borders of European territories—, which become part of their toponymy or topography. This spatial development technique affects, above all, the literary city, promoting modifications of its structure with respect to that of its potential empirical reference. At the same time, this category of places favours the connection between Villasanta and the alternative totality of the world it comprises, reinforcing the conception of both of these as the exclusive result of Torrente's inventiveness.

The spatial *implications* are predominantly related to places that are part of the literary city, but also to places located beyond it, throughout Europe, Asia and America. This category of locations

reveals an attempt for the direct correspondences between fictional geography and its presumed empirical substratum to essentially become blurred, but without renouncing to an implicit connection between them. For this reason, they contribute to outlining the mythical and fantastic world in which the alternative literary city is inserted.

The *evoked* locations are scattered, originating in the surroundings of the potential reference for the literary city as well as in American, Asian and European territories. Moreover, most of them are connected to *anachronistic* spaces, in such a way that they contribute to outline the geographical, mythical and alternative global framework in which the literary city is inserted. This accounts for a greater conceptual complexity in the process of concealing Torrente's realistic representation of the space.

Along with the previous ones, *globalised*, *aggregated* and *uncertain* spaces also play their part in creating the counterfactual space of the novel. *Globalised* locations are mainly within the literary city, but not exclusively as these also appear in the European, Asian and American territories. On the other hand, the potential representations of the *aggregated* places are found outside the city, in European territory, although they mainly can also be part of the called *displaced* spaces within their own political borders. Nevertheless, both *globalised* and *aggregated* places portray how Torrente's perspective is an underlying feature in the creation of the fictional world as a whole, and also of an alternative city. *Uncertain* spaces are also found mainly in the literary city, although these are visible in the representations located in the European and American territories as well. Therefore, they contribute to disguising the existing connection between the counterfactual world shaped by the locations of Villasanta and its potential empirical references.

Finally, the use of the *viewshed* parameter to find the area of optical perception for the viewpoints established by the author in his novel reveals an idea of urban integrity that surpasses the conception of the city as the hypothetical transcript of the historical area of the city in Santiago de Compostela.

The spaces united by the somatic movements of the characters that appear in the novel, that is to say, the *complete*, *incomplete* and *unspecific* routes, are concentrated in the literary city. However, they also reach the representations located beyond the city limits, in European, Asian or American territories. The fragmentary nature of these spaces and their consequent referential incongruence sometimes facilitate the configuration of a literary world that is recognisable, but patently alien to reality. As a result, they can connect the city to the fictional world in which it exists or bring to light the connections between the different components of that global space.

In general terms, the typology of spaces and mapped routes recorded in the novel allow the creation of the geographical framework in which the plot takes place, as well as its specific characteristics, either real or imaginary. The role of cartography in this process not only favours the positioning of fiction, but also the understanding of how the particularities of each space affect the development of the counterfactual novelistic world. Through linear sequences of words, Torrente configures a series of locations that demonstrate the relevance of the geospace as the foundation for inventiveness. In this sense, the catalogue of clearly located spaces from *Fragmentos de Apocalipsis* show that the representation of the empirical world in the novel constitutes a map. Through the different characters, Torrente performs the function of a cartographer, as he unfolds and structures his narration on the basis of mapped spaces. These locations can bring into the story and guide the readers who, as soon as they locate the allusions to the empirical space, are able to travel hand in hand with the characters through the areas of Villasanta de la Estrella and the rest of the fictional world.

Under these assumptions, it is possible to apply two of the functions that Besse (2017, p. 33) attributes to maps of literary works to all the spaces developed by Torrente in his piece of fiction. This scholar conceives the map as being the trigger for the plot. With regards to this detail, it has already been mentioned that the action in *Fragmentos de Apocalipsis* begins right after the literary city has risen from the fog. However, the importance of mapped spaces in this process must be emphasised, as the locations that inspire the novel, or

the locations from which the three basic plot lines of the novel are developed, evoke a real geographical transcript. First, we have the cathedral, a representation of the monument of the apostolic myth on which the story of Esclaramunda Bendaña and the Viking invasion are based of. Then, the palace of the Counts of Abraldes and the university, which constitute the places where the protagonist and Don Justo Samaniego, respectively, work. Moreover, sections of the novel attributed to his heteronym appear in the home of the fictional author, which is also the point of access to Shopandsuck's tropical refuge. In fact, a large proportion of the spaces where relevant events in the novel take place can generally be mapped: from the meetings of the anarchists in Bonzo's dwelling and that of the tailor Ramiro, to Don Casto Almanzora's experiment with the erotic doll in his lodgings. On the other hand, the fictional cartography limits the plot to a specific scenario. This function also applies to the mapped and unmapped spaces included in the novel. Unmapped locations, either because they do not have an equivalent with the empirical space or because of their global and inclusive referentiality, do not favour the delimitation of a geographical frame for the plot. Consequently, the mapped spaces detected in *Fragmentos de Apocalipsis* contribute to shaping a map that, by applying the premises of Besse (2017), entails «a kind of creative power, it becomes an element that gets the story moving [...] a stimulus to imagination of the writer who contemplates it» (pp. 33-34).

From the beginning of the novel, Torrente, based on the correspondence with the empirical reality, generates a selective and remodelled geographical image of the extra-literary world. In this way, the reader witnesses the reconfiguration or remapping of known spaces from a local to a global scale. In both cases, the locations created by Torrente in the novel are the result of spatial visions arising from his knowledge of history and religious tradition. This information is enough material in order for the writer to be able to confer a counterfactual status to his novel, by deliberately changing its potential empirical geographical references. However, this procedure will involve a different alteration of the data depending on the scale. More precisely, on a local scale, the distortion of the myth of Santiago

and its geographical reality will become part of the fiction itself, since it allows the narrator to find the city of Villasanta de la Estrella. In contrast, beyond the borders of this city, the fictional defacing of real spaces takes place implicitly, as this act occurs prior to the facts, but it is only revealed as the events unfold. Consequently, at all times the reader conjugates the evocation of real scenarios with the literary map generated by turning reality into fiction. This process of spatial development involves both mapped and unmapped places. The writer uses both types of places to create his fictional, original and non-transferable story. In this sense, the literary map «becomes a formal operator that allows the articulation of a real topography with a sum of fictional intentions» (Besse, 2017, p. 37, p. 39). This premise underlines the importance placed on the insertion of unmapped spaces in the narrative, by combining them with mapped spaces. Torrente's cartographic work is subordinated to the novelistic project. Therefore, these two kinds of places, mapped and unmapped, configure the fictional topology that Torrente elaborates in the novel. In other words, this combination ultimately refers to the process of creating a scenario or set of places that «above all must respond to the inner structures of the fiction» (Besse, 2017, p. 34). In fact, both kinds of locations, jointly conceived, lack any resemblance with reality, since they only respond to Torrente's narrative aspirations.

In relation to this last hypothesis, it should be emphasised that the typologies of places detected in *Fragmentos de Apocalipsis* are the result of a specialised and exclusive analysis of the novel on the base of literary cartography. However, with regards to the process of creating this classification, it has to be noted, as Piatti (2017) points out, that «it is not unimaginable, but actually highly likely, that different interpreters would interpret one and the same text differently- just as it should be in literary studies» (p. 65). Such evidence does not defy the bases or the legitimacy of the proposed categories. Rather, it reveals the unbreakable link between the creativity of the author and the types of fictional spaces, their denominations and their meanings. This statement is based on the fact that the proposed conceptual classification reveals, in line with previous typologies of geographical or cartographical and literary studies, a chain of metaphors

appropriately supported on the novel object of study. Therefore, the procedure used to classify literary spaces, and which serves the purpose of defining the complex and changing counterfactual space of *Fragmentos de Apocalipsis*, is likely to favour the analysis of new literary works.

In any way, the cartographic study of the counterfactual scenario developed in *Fragmentos de Apocalipsis*, with its own particularities, demonstrates that this is not a literary space which is created in the first chapters of the novel and which is destroyed at the end. Instead, the most numerous spatial classifications —especially *imported* and *transformed* spaces— are present in all phases of the compositional and apocalyptic development. In a similar way, the rest of the categories are normally scattered throughout the novel and, in other cases, it is possible to appreciate their predominance at the equator of the previous processes.

This type of counterfactual spatial construction, due to the alternative chronology it entails, is related to the temporal aesthetic conception of alternate history. More specifically, the configuration of the fictional scenario as an alternative space is going to entail «el sentimiento de co-presencia, la coetaneidad» (Villanueva, 1994, p. 40). This perception operates in the novel in the following manner: the novelistic time becomes, after space, the fundamental axis that governs the conception of the universe, existence and even the conscience of the fictitious author and his characters. Moreover, the alternate history brings the fact that the temporal count, whether in days, hours, months or years, becomes irrelevant for the characters. If external references, which constitute the entries in the written diary and determine the apocalyptic evolution of the literary city, were excluded, none of the characters, not even the protagonist, would be aware of the notion of chronological progression. The fictitious author himself acknowledges, at the beginning of the novel, that he spent «bastantes días de bandazo en bandazo, explorando [...] y sin encontrar nada firme en que aferrar el ancla» (Torrente, 1982, p. 13). However, the episode that best exemplifies this lack of temporal perception is the catalepsy of the monk. Ferreiro, upon awakening from his trance, acknowledges before his co-religionists that «para un

cómputo humano, estos veinte días que permanecí ausente de mi cuerpo duraron sólo un instante», although «también podría declararles lo contrario, ya que, en cierto modo [...] el viaje ha durado siglos enteros, dentro de los cuales recorrí distancias incalculables» (Torrente, 1982, p. 189)

Both circumstances help prove that there is a rupture of the chronological linearity in the novel, as well as a cancellation of the ordinary course of time. This is due to the fact that, in literary works which have been configured based on space, «cartography constitutes [...] a resource allowing the writer to be free of the linearity of a story or, in any case, to call the linearity into question» (Besse, 2017, p. 49). In relation to this, diverse paths in time are drawn in the novel, since this variable «acompaña al observador que se desplaza en el espacio» (Villanueva, 1994, p. 43). In addition to these paths, the rupture of linear time is based on the spatial coexistence of past, present and future, configured from the perspectives of the characters. Thus, the temporal alterations are mainly the responsibility of the two main narrators: the fictitious author and Don Justo Samaniego. Among other cases, the first narrator recovers the path of the monk through a dialogue with his lover that constitutes an analepsis, and the second one gathers the details of the Viking return in the form of a prolepsis. In both examples, the facts are shown with the dynamism and imminence of the present. Aside from this procedure, the external, apocalyptic and objective time make up the chronological indications of this compositional agenda.

In *Fragmentos de Apocalipsis* there is also a temporal reduction, understood as the delimitation of the time of the story in all of its diegetic dimensions, this does not include the complete biography of the protagonist or any of the other characters, only certain dates. In other words, the narration of the compositional process prevails over the narration of events. This temporal reduction is carried out in three ways that can be connected with the different plot lines and discursive times of the novel. To begin with, a single event with a diegetic development can be narrated and it will therefore be preponderant. This is the «reducción temporal lineal» (Villanueva, 1994, p. 48). In the work under study, it would correspond to the different phases and

difficulties of the process of fictional creation that is narrated in the present in a meagre and critical manner. In second instance, the temporal reduction can be extended through analepsis and classified as «rememorativa o retrospectiva» (Villanueva, 1994, p. 48). In this category, the narrative segments resulting from the protagonist's or characters' memory which are transmitted in the present could be included in addition to the interposed fragments from the narrations in the past that represent the novel during the creation process. Finally, in *Fragmentos de Apocalipsis* it is possible to detect a certain chronological uniqueness that connects different actions and spaces. The clearest example of this procedure is the fictional author's incursions into the dictatorial story of the fake Supreme, which runs parallel to his own, in a tropical paradise far from Villasanta, with events that differ from the protagonist's compositional eagerness. On the other hand, simultaneity also requires for Villasanta's space to be divided into the stories narrated by either the fictional author or the librarian. It is about the «reducción temporal simultaneísta» typical of spatial form narrations (Villanueva, 1994, p. 49).

In addition to all of these procedures, there is another resource used in *Fragmentos de Apocalipsis* to represent the simultaneity of diverse actions which goes beyond the sequentiality of written language: the «artificios tipográficos» (Villanueva, 1994, p. 49). From this last consideration, the relevance of the sequences narrated in the future can be deduced. These sequences appear in italics and develop actions in correspondence with the written diary. In this sense, the coetaneity of the course of events is also highlighted in the paratexts of the novel, which give a sequential and sometimes chronological order to the different fragments. Therefore, the creation resources for the counterfactual world and its alternative chronology are directly related to the development of the narrative according to the characteristics of the alternate history.

Beyond this aesthetic perspective, it is worth considering the ideological intentionality that underlies the creation of the counterfactual world, since this type of narrative aims to question interpretations of historical facts established in modern society, as pointed out by Widmann (2011, p. 189). Regarding this purpose, the

role of the non-Christian and the absence of a national dimension of the space derived from said concept stand out in the novel.

In *Fragmentos de Apocalipsis*, Torrente changes the myth of the origin of Santiago de Compostela by recreating it from a sceptical perspective with respect to the established Christian cult. When he juxtaposes the religious figure of the apostle Saint James with that of Esclaramunda Bendaña, who emerges posthumously as a martyr, the disparity between the two stories becomes evident, achieving religious demystification. In this way, Torrente vulgarises or makes the Christian myth a daily reality, conferring a humorous and ironic nature to it. However, this point of view does not only affect the relics of the apostle, but it also extends to other examples connected to this religious cult and, in particular, to those related to its apocalyptic dimension, in accordance with the alternative temporal course developed in the novel. Among them, the myth of Saint George and his battle with the dragon stands out. In the novel, the last dragon to inhabit the world, a refugee on the Island of Mazaricos, has a gentle nature. This beast does not embody evil, but contributes through its actions to the well-being of the islanders, to the point that they defended the integrity of the Ugly Dragon against Saint George. In any case, and on account of this demystification of Christian religious beliefs which mainly concerns the discovery of the relics of the apostle Saint James and supports the creation of the counterfactual space, Torrente brings up the equivalence between historical and fictional discourses. This comparison is especially clear when the fictional author alludes implicitly to the historiographic references he used to write his novel and the decision to modify them —«Dicen que hay huesos en una arqueta, y que son de un apóstol. ¡Bah! Prefiero que lo sean de Esclaramunda Bendaña» (Torrente, 1982, p. 19). Through this, Torrente reveals the true nature behind the construction of the historical discourse and the point of view is reinforced each time the main character of the novel, or any other character, influences the verbal nature of the narration. In *Fragmentos de Apocalipsis*, the writer shows «the interpenetration of history and fiction» to the extent that the first one can be conceived as «the actual fabrication of history» (Overesch, 1989, p. 131). More precisely, in *Fragmentos de*

Apocalipsis, Torrente shows «the power of literature, or at least the printed Word, to create a new reality, independent from an historical or external one, which gains validity in the public memory, eventually supplanting what actually occurred» (Blakwell, 1989, p. 114).

Regarding this premise, Dotras (1994, p. 154) pointed out that the purpose of demystification in the works of Torrente is to criticise the fabrication of History. Prior to this, Soldevila (1980) specifically stated how this manipulation is performed «en aras de los intereses políticos de la clase dominante» (p. 138). Viking King Olaf Olafson himself tells Samaniego just before his assassination that «La historia no se hace con documentaciones, sino con fantasía al servicio de la política» (Torrente, 1982, p. 384). Specifically, J. Pérez (1986) had emphasised that Torrente witnessed «una época de mitificación de José Antonio por la Falange y la posterior automitificación de Franco» and was «plenamente consciente de que la historia la escriben los vencedores, y que por ende los hechos históricos son de una veracidad necesariamente relativa» (p. 438). Torrente himself (1976, pp. 155-56) explains his point of view in his compilation of articles *Nuevos cuadernos de La Romana*:

Nuestra historia está aún, además de mal conocida, mal asimilada. Fue objeto de una larga y lenta manipulación oficial, de una proyección desmesurada, con la que se pretendió mitigar nuestra vergüenza de pueblo vencido. Y como tal conciencia está todavía por superar, como todavía nos complacemos en los grandes desmesuramientos, todo cuanto contribuya a poner las cosas en su punto, como antes decía, o incomoda o irrita. [...] Lo menos que puede hacer un pueblo es conocer su verdadera historia y asumirla, pero no elegir aspectos satisfactorios envanecedores (o tranquilizantes) y repudiar el resto

From all these considerations, it is possible to infer that in *Fragmentos de Apocalipsis* the process of demystification to which Torrente subjects the discovery of the apostle's relics sustains a hidden critique

of history as an element to legitimise power. It should not be forgotten that the publication and chronological setting of the actions narrated in this novel coincide with the end of the Francoist dictatorship in Spain. For this reason, as J. Pérez (1997) defended, it is necessary to analyse Torrente's production «teniendo siempre presente, como contexto político-cultural fundamental, el proceso galopante de mitificación de Franco y de la Falange por los medios de información [...] de la época, al igual que por la literatura fascista y la historiográfica» (pp. 85-86).²³⁹ In the case of this novel, J. Pérez (1988, p. 166) points out, regarding the myth of the recreated apostle Santiago, that it is related to its celebrations in the first years of the post-Franco period. Likewise, J. Pérez (1988, p. 173) establishes connections between Viking martial law and the restrictions of the Francoist dictatorship or between the totalitarian state of the incipient Spanish post-war period and Don Justo Samaniego's last prophecy when the city of Villasanta is militarily occupied.²⁴⁰ On the other hand, it connects the apocalyptic temporal dimension of this novel with «the period of Franco's prolonged deathbed agony, much publicized in Spain and "apocalyptic" for many, a pessimistic solemnity which Torrente may have intended, in passing, to demythologize» (J. Pérez, 1988, p. 177).

As a consequence, the use of space in this novel responds to Torrente's discredit for the history of the Spanish Civil War and the dictatorship (Davis, 2012, p. 42). Furthermore, this can be linked to the ideological crisis that made him line up with the regime, since, according to his demystifying and sceptical view of his own counterfactual world, this last resolution may not have existed at all otherwise.

However, it may be possible that in *Fragmentos de Apocalipsis*, Torrente went beyond criticism of Franco's mythicizing, the discredit

²³⁹ Torrente had already expressed his discomfort about this dictatorship through other myths developed in other works of his creation, such as the story «Ifigenia» from *Ifigenia y otros cuentos* (Blakwell, 1989, p. 115).

²⁴⁰ Overesch (1989, p. 130, p. 134) defends that the characters of Felipe the Second and the Knights Templar constitute a sample of the weight that the historical past of Spain has on its contemporaneity and connects the Viking colonisation, in general terms, with the way in which the Nazis acted during the Second World War.

of the previous republican government and the official historical discourse. It may even be revealed that this novel, by developing a counterfactual space and even the characters connected to this process,²⁴¹ embodies a rejection to dictatorships of the time —the Nazis in Germany, the Francoists in Spain, the Fascists in Italy or the Communists in Russia. The reflections of Spang (1991), who detects in the novel «una advertencia» about «el deterioro y el peligro de hundimiento que amenaza no sólo a España, sino al mundo entero», would fit in with this approach because «las alusiones [...] a situaciones sociales, culturales, religiosas y políticas, permiten descubrir analogías no demasiado descabelladas en la Península y fuera de ella» (p. 560). Perhaps Torrente demystified the history of the apostle Saint James and constructed the counterfactual space in *Fragmentos de Apocalipsis* in order to discredit certain ideological values which are associated with these regimes. In this way, he subverted in his fiction, the nationalist, patriotic ideas, the glorifying conception of war and militarism —in this novel, the conflict with the Vikings or the death of Olaf are motivated by libidinous motives—, the individual sacrifice for the preservation of the interests of a State —which Pablo Bernárdez assumes before failing in his mission— or the partisanship of the clergy —with Almanzora in favour of the Viking invasion. Therefore, *Fragmentos de Apocalipsis* may represent, at the end of the day and by virtue of its counterfactual configuration, the crisis of the historical narratives that legitimise totalitarianism, hence the absence of a national spatial dimension.

²⁴¹ For example, King Olaf Olafson is a ruler in an old-fashioned space and time who established his dominance in the present time in Villasanta and greets people in German when he discovers his actual identity in the city —«¡Heil!» (Torrente, 1982, p. 94)— and boasts about his power by erecting an effigy in «la plaza del Caudillo» (Torrente, 1982, p. 172). Also the Supreme, whose name reminds us of the legislative institutions of Lénuchtká's Soviet Russia, established a totalitarian regime in the Caribbean paradise setting of his novel. Blakwell (1985, p. 139) notes the relevance of these two figures when it comes to criticising totalitarian systems. Although he does not specify which of these two systems he is referring to, Blakwell (1985) defends that «this obvious political satire was possible because of the publication of the work after the death of Franco» (p. 139). As for Overesch (1989, p. 134), the Viking King is regarded as a satirical recreation of Hitler.

BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, A. y Danneberg, L. (2011). First Steps Toward an Explication of Counterfactual Imagination. En D. Birke, M. Butter, T. Köppe (Eds.). *Counterfactual thinking – Counterfactual writing* (pp. 12-19). Berlín, Boston: De Gruyter.
- Amorós, A. (1978). El apocalipsis irónico de Gonzalo Torrente Ballester. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 340, 137-148.
- Aparicio López, T. (1986). Gonzalo Torrente Ballester. *Religión y Cultura*, XXXII-151, 165-251.
- Arburg, H-G. (2001). Schweizer (National-)Literatur? Die Schweizer Literaturgeschichten von Josef Nadler (1932) und Emil Ermatinger (1933) und ihre Vorgeschichte. En C. Caduff y M. Gamper (Eds.). *Schreiben gegen die Moderne. Beiträge zu einer kritischen Fachgeschichte der Germanistik in der Schweiz* (pp. 225-242). Zürich: Chronos.
- Audi-Péchin, A. (1932). *La France régionale et ses écrivains*. Francia: Audi-Péchin.
- Avila, R. (2013). Castillo de San Carlos de Borromeo, una reliquia insular. En Venezuela: *venelogía*. Recuperado de: <http://www.venelogia.com/archivos/6995/>.
- Ayala Lafée-Wilbert, C. y Rivas Gómez, P. (2012). Elementos de la etnogénesis cultural guaiquerí. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, 34, 65-88.
- Baker, A. R. H. (2003). *Geography and History: Bridging the Divide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bartholomew, J. G. (1910). *A Literary and Historical Atlas of Europe*. Londres, Nueva York: J.M. Dent and Sons, E.P. Dutton & Co.

- Baudrillard, J. (1978). *Die Agonie des Realen*. Berlín: Merve (Orig. 1978).
- Beaurepaire-Froment, P. de (1907). Esquisse d'une géographie littéraire de la France. En Brun, J. C. (Ed.). *Les littératures provinciales* (pp. 69-80). París: Bloud et Cie.
- Becerra, C. (1990). *Guardo la voz, cedo la palabra, Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- Benjamin, W. (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, S.A. (Orig. 1982).
- Bernabé Pajares, A. (Ed.). (1979). *Fragments de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos.
- Besse, J-M. (2017). Cartographic Fiction. En A. Engberg-Pedersen (Ed.). *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres* (pp. 21-43). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Blakwell, F. H. (1985). *The game of literatura: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Ediciones Hispanófila.
- Blakwell, F. H. (1989). Literature within Literature in Novels of Torrente Ballester. En J. Pérez y S. Miller (Eds.). *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 113-126). Boulder, Colorado, Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Borges, J. L., Calvino, I., de Cuenca, L. A., García Gual, C., Llopis, R., Rodríguez Almodóvar, A. y Torrente Ballester, G. (1985). *Literatura fantástica*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Bowman, D. J. (2015). *The Sioux: The Past and Present of the Dakota, Lakota, and Nakota*. Minnesota, Estados Unidos: Capstone Press.
- Bradbury, M. (Ed.). (1996). *The Atlas of Literature*. Londres: De Agostini.

- Broek, J. O. M. (1965). *Geography: Its Scope and Spirit*. Columbus, OH: Charles E. Merrill Books.
- Bulson, E. (2010). *Novels, maps, modernity: the spatial imagination, 1850-2000*. Nueva York, Londres: Routledge.
- Buttenfield, B. P. y Beard, M. K. (1994). Graphical and geographical components of data quality. En D. Unwin y H. Hearnshaw (Eds.). *Visualization in Geographic Information Systems* (pp. 150-157). Londres: John Wiley & Sons.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2018, en prensa). La circulación de lo local. Santiago a (cuasi) vista de pájaro, por Neira de Mosquera. En S. Díaz Lage, R. Gutiérrez Sebastián, J. López Quintáns y B. Rodríguez Gutiérrez (Eds.). *Et amicitia et magisterio. Homenaje a José Manuel González Herrán*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2018a, en prensa). Ficción y lugar: los topónimos desde la teoría de la literatura. *Conferências do Cincuentenário da Teoria da Literatura dae Vítor Manuel Aguiar e Silva*. Braga: Universidade do Minho.
- Carmona Muela, J. (2003). *Iconografía de los santos*. Madrid, España: Ediciones Istmo.
- Cartografías literarias del papel a la pantalla. (2017). Santiago de Compostela, España: *Compostela geoliteraria*. Recuperado de: <https://www.compostelageoliteraria.org/mapas-literarios-y-sig>.
- Castillo de Santa Rosa, el vigilante de Margarita (2014). En Maracaibo, Venezuela: *La verdad*. Recuperado de: <http://www.laverdad.com/turismo/50572-castillo-de-santa-rosa-el-vigilante-de-margarita.html>.
- Chrisman, N.R. (1991). The error component in spatial data. En D. J. Maguire, M. F. Goodchild y D. W. Rhind (Eds.). *Geographical Information Systems: Principles and Applications. Volume 1* (pp. 165–174). Harlow: Longman Scientific and Technical.
- Collot, M. (2014). *Pour une géographie littéraire*. París: Corti Éditions.

- Compostela geoliteraria* (2017). Santiago de Compostela, España. Recuperado de <https://www.compostelageoliteraria.org/>.
- Costa Buján, P. (2015). *La Ciudad Heredada: evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela, 1778-1950*. Santiago de Compostela: Teófilo edicions, Consorcio de Santiago de Compostela.
- Costa Buján, P. (2016). *Periferias y (des)bordes: evolución urbana y cambios morfológicos, Santiago de Compostela, 1778-1950*. Santiago de Compostela: Teófilo edicions, Consorcio de Santiago de Compostela.
- Cova do Rei Cintolo (s. f.) Mondoñedo, España.: *Mondoñedo*. Recuperado de: <http://www.mondonedo.net/content/view/35/52/lang,es/>.
- Crespo Pozo, J. S. (1962). *Blasones y linajes de Galicia. Tomo II. Parte genealógica (A-F)*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- Criado, I. (1981). De cómo se hace una novela o *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester. En *Homenaje a G.T.B.* (pp. 63-90). Salamanca: Caja de Ahorros de Salamanca.
- Çöltekin, A., Heil, B., Garlandini, S. y Fabrikant, S. I. (2009). Evaluating the effectiveness of interactive map interface designs: a case study integrating usability metrics with eye-movement analysis. *Cartography and Geographic Information Science*, 36, 5-17.
- Daiches, D. y Flower, J. (1979). *Literary Landscapes of the British Isles. A Narrative Atlas*. Nueva York: Paddington Press.
- Danto, A. C. (1965). *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davis, A. (2012). *Spanish Spaces. Landscape, Space and Place in Contemporary Spanish Culture*. Liverpool: Liverpool University Press.

- DECRETO 1244/1969, de 6 de junio, por el que se declara paraje pintoresco la llamada «Tebaida Leonesa». (24 de junio de 1969). *Boletín Oficial del Estado*, 150, p. 9935.
- Detering, H. (2001). *Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk von Theodor Storm, Friedrich Hebbel, Klaus Groth, Thomas und Heinrich Mann*. Heide: Boyens.
- Drecki, I. (2007). Geographical information uncertainty: The concept and representational challenges. En *Proceedings of the 23rd International Cartographic Conference*. Congreso llevado a cabo en Moscú, Rusia.
- Doležel, L. (1998). *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore MD: John Hopkins University Press.
- Dotras, A. M. (1994). *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Doob, P. R. (1990). *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Dué, A. y Laboa, J. M. (1998). *Atlas Histórico del Cristianismo*. Madrid: San Pablo (Orig. 1997).
- Egenhofer, M. J. y Marck, D. M. (1995). Naive geography. En *Proceedings of Spatial Information Theory. A theoretical basis for GIS*. International conference, COSIT 95. Congreso llevado a cabo en Semmering, Austria.
- Ein Literarischer Atlas Europas* (2019). Zúrich, Suíza. Recuperado de <http://www.literaturatlas.eu>.
- Erwig, M., Schneider, M. (1997). Vague regions. En M. Scholl, A. Voisard (Eds.). *Advances in Spatial Databases — Fifth International Symposium. SSD'97. Lecture Notes in Computer Science. Volume 1262* (pp. 298-320). Berlin: Springer.
- Adams, A. F., Cleary, K. L., DiGiacomo, N. (2011). Indochina. En Y. Hombo (Ed.). *Britannica Enciclopedia Moderna* (p. 1349). Santiago de Chile: Sociedad Comercial y Editorial Santiago Ltda.

- Fernández Gasalla, L. (1995). La Biblioteca de D. Andrés de Mondragón, I Marqués de Santa Cruz de Rivadulla, mecenas y político gallego del siglo XVII (1645-1709). *Cuadernos de Estudios Gallegos*. XLII(107), 499-564.
- Ferré, A. (1939). *Géographie de Marcel Proust. Avec index des noms de lieux et des termes géographiques*. Paris: Sagittaire.
- Fischer-Lichte, E. (1990). The shift of a Paradigm: From time to space? Introduction. En R. Bauer, D. W. Fokkema, M. de Graat (Eds.). *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association (Space and Boundaries)*. Volume 5 (pp. 15-18). Múnich: Iudicium Verlag.
- Fluck, W. (1997). *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Frank, J. (1991). *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick y Londres: Rutgers University Press.
- Freeman, J. (1963). *Literature and Locality. The Literary Topography of Britain and Ireland*. Londres: Cassell.
- Gahegan, M. y Ehlers, M. (2000). A framework for the modelling of uncertainty between remote sensing and geographic information systems. *ISPRS Journal of Photogrammetry and Remote Sensing*, 55, 176-188.
- García Guerra, D. (2001). *La Facultad de Medicina de Santiago en el siglo XIX*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.
- García Sanjuán, L. (2005). *Introducción al Reconocimiento y Análisis Arqueológico del Territorio*. Barcelona: Ariel.
- Gil González, A. (2003). *Relatos de Poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*. Universidade de Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

- Giménez, A. (1981). *El autor y su obra. Torrente Ballester*. Barcelona: Barcanova.
- Giménez, A. (1984). *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Granero Gallegos, A. (2005). *Expectativas y vivencias en la actividad físico-deportiva del peregrino*. Un antes y un después en el camino de Santiago. Almería: Universidad de Almería.
- Griethe, H. y Schumann, H. (2006). The visualization of uncertain data: Methods and problems. En *Proceedings of SimVis'06*. Congreso llevado a cabo en Magdeburg, Alemania.
- Guptill, S. C. y Morrison, J. L. (1995). *Elements of spatial data quality*. Oxford: Pergamon.
- Hardwick, M. (1973). *A Literary Atlas & Gazetteer of the British Isles*. Detroit: Gale Research Co.
- Hayhurst, C. (2004). *Sitting Bull: Sioux Warrior Chief*. Nueva York, Estados Unidos.: The Rosen Publishing Group, Inc.
- Hellekson, K. (2001). *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent, OH: Kent State University Press.
- Hermisdorf, K. (1999). *Regionalität und Zentrenbildung. Kulturgeographische Untersuchungen zur deutschen Literatur 1870-1945*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- Herzberger, D. K. (1989). Fragmentos de Apocalipsis and the Meaning of the Metafictional Character. En J. Pérez y S. Miller (Eds.). *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 33-43). Boulder, Colorado, Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Herwig, H. H. (2006). Hitler wins in the East but Germany still loses World War II. En P. E. Tetlock, R. N. Lebow y N. G. Parker (Eds.). *Unmaking the West: 'What-if' Scenarios That Rewrite World History* (pp. 323-360). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

- Hillebrand, B. (1971). *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*. München: Winkler.
- Hones, S. (2011). Literary geography. The novel as a spatial event. En S. Daniels, D. Delyser, J. N. Entikin y D. Richardson (Eds.). *Envisioning landscapes, making worlds. Geography and the humanities* (pp. 247–255). Abingdon: Routledge.
- Hopkins, M. E. y Buscher, M. (Eds.). (1998). *Language of the Land. The Library of Congress Book of Literary Maps*. Washington, D. C.: Library of Congress.
- Iglesias Montiel, R. (1973). *Estudio mitográfico de la “Tebaida” de Estacio*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Iser, W. (1996). Fiktion/Imagination. En U. Ricklefs (Ed.). *Das Fischer Lexikon Literatur. Band 1-3*. (pp. 662-679). Fráncfort del Meno: Fischer.
- Izumi, M. (2001). Zur Entstehung der Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften von Josef Nadler. En J. Fürnkäs, I. Masato y R. Schnell (Eds.). *Zwischenzeiten – Zwischenwelten. Festschrift für Kozo Hirao* (pp. 449-461). Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- Kemp, K. K. (2010). Geographic Information Science and Spatial Analysis for the Humanities. En D. J. Bodenhamer, J. Corrigan, T. M. Harris (Eds.). *The Spatial Humanities: GIS and the Future of Humanities Scholarship* (pp. 31-57). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Kohlrausch, R. (2011). La creación del espacio para *La saga/fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis* en *Los cuadernos de un vate vago*: del proceso al resultado. *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, 9, 1-20.
- Kreuziger, F. A. (1982) *Apocalypse and Science Fiction: A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies*. Chico, CA: Scholars Press.

- La cueva (2016). Cuevas del Drach, España.: *Cuevas del Drach*. Recuperado de: <http://www.cuevasdeldrach.com/la-cueva.php>.
- Las islas griegas (1998-2014). Madrid, España: *GrecoTour*. Recuperado de: <https://www.grecotour.com/islas-griegas>.
- Lértora, J. C. (1980). *Fragmentos de Apocalipsis* y la novela polifónica. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV(2), 199-205.
- Lértora, J. C. (1980a). La estructura de la mise en abyme en *Fragmentos de Apocalipsis*. *Semiosis*, 4, 83-95.
- Lértora, J. C. (1990). *Tipología de la narración: a propósito de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Pliegos.
- Leyk, S., Boesch, R. y Weibel, R. (2005). A conceptual framework for uncertainty investigation in map-based land cover change modelling. *Transactions in GIS*, 9(3), 291-322.
- Ljungberg, C. (2003). Constructing new “realities”: the performative function of maps in contemporary fiction. En B. Maede (Ed.). *Representing Realities: Essays on American Literature, Art and Culture* (pp. 159-176). Tubinga: Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Lodha, S. K., Wilson, C. M. y Sheehan, R. E. (1996). LISTEN: Sounding Uncertainty Visualization. En *Proceedings of the 7th IEEE Visualization '96 Conference*. Congreso llevado a cabo en San Francisco, Estados Unidos.
- Longley, P. A., Goodchild, M. F., Maguire, D. J. y Rhind, D. W. (2005). *Geographical Information Systems and Science*. Chichester: Wiley.
- Los orígenes del seminario de Santiago (s. f.) A Coruña, España.: *Seminario Menor. Colexio Seminario Menor da Asunción*. Recuperado de: <https://www.smasuncion.es/historia/>.
- López Ferreiro, A. (1990). *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela. Tomo I*. Santiago de Compostela: Tórculo.

- López Trigal, L. (2010). *Diccionario de términos sobre la ciudad y lo urbano*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Loureiro, Á. (1989). La realidad grotesca y la imaginación en libertad: claves para la teoría de la novela de Torrente Ballester. En J. Pérez y S. Miller (Eds.). *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 141-158). Boulder, Colorado, Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Loureiro, Á. (1990). *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia.
- Loureiro, Á. (1997). Torrente Ballester, novelista postmoderno. En Á. Abuín, C. Becerra y M. Candelas (Eds.). *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 35-60). Vigo: Tambre crítica.
- Luchetta, S. (2017). Exploring the literary map: An analytical review of online literary mapping projects. *Geography Compass*, 11(1), 1-17. doi: 10.1111/gec3.12303.
- Luchetta, S. y Ridanpää, J. (2019). The More-Than-Representational Lives of Literary Maps. *Literary Geographies*, 5(1), 11-15.
- Lynch, K. (2001). *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. (Orig. 1960).
- MacEachren, A. M. (1992). Visualizing uncertain information. *Cartographic Perspectives*, 13, 10-19.
- MacEachren, A. M. (1994). *Some truth with maps a primer on symbolization and design*. Washington, D. C.: Association of American Geographers.
- MacEachren, A. M., Robinson, A., Hopper, S., Gardner, S., Murray, R., Gahegan, M. and Hetzler, E. (2005). Visualizing geospatial information uncertainty: what we know and what we need to know. *Cartography and Geographic Information Science*, 32, 139-160.
- Mapping Emotions in Victorian London* (2010), Stanford, California. Recuperado de <https://www.historypin.org/en/victorian-london/>.

- Mapping the Lakes* (2012). Lancaster, Reino Unido. Recuperado de <http://www.lancaster.ac.uk/mappingthelakes/>.
- Mapping St. Petersburg* (2011). Londres, Reino Unido. Recuperado de <http://www.mappingpetersburg.org/site/>.
- Martos, A. E. (2007). Ficción cartográfica y sagas (de los libros de acompañamiento a *Google Maps*). *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 37. Recuperado de: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/cartogra.html>.
- Merino, E. E. y Song H. R. (Eds). (2005). *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Mi hermana Antonia (1909). (2017). Santiago de Compostela, España: *Compostela Geoliteraria*. Recuperado de: <https://www.compostelageoliteraria.org/mihermanantonía>.
- Miller, J. H. (1995). *Topographies*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Moretti, F. (1999). *Atlas de la novela europea 1800-1900*. México, Madrid: siglo veintinuno editores, s.a. de c.v., siglo veintiuno de España editores, s.a.
- Moretti, F. (2005). *Graphs, maps, trees*. Nueva York, Londres: Verso.
- Muehrcke, P. C. y Muehrcke, J. O. (1974). Maps in Literature. *The Geographical Review*, 64, 317-338. doi: 10.2307/213556
- Murado, M-A. (2008). *Otra idea de Galicia*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Museo da cidade “Quiñones de León”. (s. f.). Vigo, Galicia: *Museo municipal de Vigo Quiñones de León*. Recuperado de: <http://www.museodevigo.org>.
- Nadler, J. (1912-1927). *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. 4 Bände*. Regensburg: Habel.

- Nadler, J. (1929-1932). *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. 4 Bände. Regensburg: Habbel.
- Nadler, J. (1938-1941). *Literaturgeschichte des Deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*. 4 Bände. Berlin: Propyläen-Verl.
- Nagel, S. R. (1907). Deutscher Literaturatlas. Die geographische und politische Verteilung der deutschen Dichtung in ihrer Entwicklung nebst einem Anhang von Lebenskarten der bedeutendsten Dichter. Viena: C. Fromme.
- Neira de Mosquera, A. (11 y 26 de mayo de 1842). Santiago desde la Torre del Reloj. *El Recreo Compostelano*, pp. 129-132, pp. 148-151.
- Neira de Mosquera, A. (1844). La ciudad de Santiago. *Semanario pintoresco español*, pp. 113-15.
- Neira de Mosquera, A. (1844). Santiago visto desde la Torre del Reloj. En F. Moreno Astray (Ed.). *El viajero en la ciudad de Santiago* (pp. 155-163). Santiago: Estab. Tip. de José M. Paredes.
- Nitsch, W. (1992). Kämpfe am Ende der Welt. Gonzalo Torrente Ballesters fiktionalen Galicien. *Merkur*, 516, 242-248.
- Nünning, A. (Ed). (2004). *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie. Dritte, aktualisierte und erweiterte Ausgabe*. Stuttgart: Weimar.
- Olaya Ferrero, V. (2014). *Sistemas de Información Geográfica*. Recuperado de: https://www.icog.es/TyT/files/Libro_SIG.pdf
- Osterhammel, J. (1998). Die Wiederkehr des Raumes: Geopolitik, Geohistorie und historische Geographie. *Neue Politische Literatur*, 43, 374-397.
- Overesch, L. E. (1989). History in fiction and Fiction in History in the Novels of Gonzalo Torrente Ballester. En J. Pérez y S. Miller (Eds.). *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 127-139). Boulder, Colorado, Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.

- Palomares Ibáñez, J. M. (1986). La asistencia social en Galicia a finales del siglo XIX: el Hospicio de Santiago. En D. Villanueva (Ed.). *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo. Tomo I.* (pp. 327-338). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago.
- Pang, A., Wittenbrink C. M. y Lodha S. K. (1997). Approaches to uncertainty visualization. *The visual computer*. 13(8), 370-390.
- Paris, P.-H., Abadie, N. y Brando, C. (2017). Linking Spatial Named Entities to the Web of Data for Geographical Analysis of Historical Texts. *Journal of Map & Geography Libraries*, 13(1), 82-110.
- Peñuelas, M. (1980-81). *Fragmentos de Apocalipsis. Explicación de textos literarios*, 9, p. 86.
- Pérez, G. J. (1986). Metaficción en *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos cortados*. En A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff y G. W. Ribbans (Eds.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen 2* (pp. 427-436). Madrid: Itsmo.
- Pérez, G. J. (1988). Metaficción en *Don Juan* y *Fragmentos de Apocalipsis*. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 12(3), 415-428.
- Pérez, G. J. (1989). *La novela como burla/juego: siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Ediciones Hispanófila.
- Pérez, J. (1984). *Gonzalo Torrente Ballester*. Boston: Twayne.
- Pérez, J. (1986). La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester. En A. D. Kossoff, J. Amor y Vázquez, R. H. Kossoff y G. W. Ribbans (Eds.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen 1* (pp. 437-446). Madrid: Itsmo.

- Pérez, J. (1988). Cervantine Parody and the Apocalyptic Tradition in Torrente Ballester's Fragmentos de Apocalipsis. *Hispanic Review*, 56.2, 157-179.
- Pérez, J. (1991). Heteronyms, Doubles, and Psychic Usurpation: Torrente and the Multiplication of Identity. *Antípodas, Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland*, 3, 151-163.
- Pérez, J. (1997). Sátiras del poder en la narrativa de Torrente Ballester. En Á. Abuín, C. Becerra y M. Candelas (Eds.). *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 23-34). Vigo: Tambre crítica.
- Pérez Gutiérrez, A. (1989). Motivos apocalípticos en *La Isla de los Jacintos Cortados* y sus nexos con la primera parte de la trilogía. En J. Pérez y S. Miller (Eds.). *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 61-70). Boulder, Colorado, Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Phelps, W. L. (1899). *A Literary Map of England*. Boston: Ginn & Company.
- Piatti, B. (2008). *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein.
- Piatti, B. y Hurni, L. (2009). Mapping the Ontologically Unreal – Counterfactual Spaces in Literature and Cartography. *The Cartographic Journal*, 46(4), 333-342.
- Piatti, B., Bär, H. R., Reuschel, A. K., Hurni, L. y Cartwright, W. (2009). Mapping literature —towards a geography of fiction. En W. Cartwright, G. Gartner y A. Lehn (Eds.). *Cartography and Art* (pp. 177-192). Wiesbaden: Springer.
- Piatti, B., Reuschel, A. K. y Hurni, L. (2009a). Literary Geography – or How Cartographers Open up a New Dimension for Literary Studies. En *24th International Cartographic Conference*. Congreso llevado a cabo en Santiago de Chile, Chile.
- Piatti, B. y Hurni, L. (2011). Cartographies of fictional worlds. *The Cartographic Journal*, 48(4), 218-223.

- Piatti, B., Reuschel, A. K. y Hurni, L. (2013). Dreams, Longings, Memories – Visualising the Dimension of Projected Spaces in Fiction. En *Proceedings of the 26th International Cartographic Conference*. Congreso llevado a cabo en Dresde, Alemania.
- Piatti, B. (2017). En A. Engberg-Pedersen (Ed.). *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres* (pp. 45-72). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Plewe, B. (2002). The nature of uncertainty in historical geographic information. *Transactions in GIS*, 6(4), 431-456.
- Plini, P., Di Franco, S. y Salvatori, R. (2016). One place one name? Dealing with toponyms in WWI. *GeoJournal*, 83, s. p.
- Polizzotti, M. (2009). *Last Year at Marienbad: Which Year at Where?*. Nueva York, Estados Unidos.: *The Criterion Collection*. Recuperado de: <https://www.criterion.com/current/posts/1177-last-year-at-marienbad-which-year-at-where>.
- Ponte Far, J. A. (1981). *Fragmentos de Apocalipsis*. La novela dentro de la novela. En *Homenaje a G.T.B.* (pp. 205-212). Salamanca: Caja de Ahorros de Salamanca.
- Ponte Far, J. A. (1994). *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*. El Ferrol: Tambre.
- Prill, U. (1995). Juegos apocalípticos. El Beato de Liébana: Gonzalo Torrente Ballester y Juan Goytisolo. En H. Felten y U. Prill (Eds.). *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la sección VII del hispanistentag 1995: Narrativa española contemporánea en el contexto europeo. Relaciones interdiscursivas* (pp. 135-144). Bonn: Romanistischer Verlag.
- Proyecciones. La reelaboración del espacio ausente. (2017). Santiago de Compostela, España: *Compostela Geoliteraria*. Recuperado de: <https://www.compostelageoliteraria.org/espacios-de-proyeccion>.
- Reuschel, A-K. y Hurni, L. (2011). Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction. *The Cartographic Journal*, 48(4), 293-308.

- Reuschel, A-K., Piatti, B. y Hurni, L. (2013). Modelling Uncertain Geodata for the Literary Atlas of Europe. En K. Kriz, W. Cartwright y M. Kinberger (Eds.). *Understanding Different geographies* (pp. 135-157). Viena: Springer.
- Risco, M. (1798). *España sagrada. Tomo XLI. De la santa iglesia de Lugo: continuación de su historia desde el siglo XII hasta fines del XVIII. Documentos desconocidos e inéditos hasta ahora y relativos a la ilustración de las memorias que se publican*. Madrid: Oficina de la viuda e hijo de Marin.
- Roca Mussons, M. A. (1999). Personajes en trasiego: juegos cervantinos de Gonzalo Torrente Ballester. *Anales cervantinos*, XXXV, 419-430.
- Rodríguez González, O. (2001). Compostela na literatura de G. Torrente Ballester. En J. A. Ponte Far y J. A. Fernández Roca (Eds.). *Con Torrente en Ferrol... un poco después* (pp. 27-43). A Coruña: Universidad de A Coruña.
- Rössler, A. (1991). Gonzalo Torrente Ballester: *Fragmentos de Apocalipsis*. En W. Jens (Ed.). *Kindlers Neues Literaturlexikon (KNLL). Tomo 16* (pp. 719-721). Múnich: Kindler.
- Ruiz Baños, S. (1992). *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ruiz Baños, S. (1997). La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester. En Á. Abuín, C. Becerra y M. Candelas (Eds.). *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 23-34). Vigo: Tambre crítica.
- Salinero, C., Vela, P., González, M., Castiñeiras, J.R., Sainz, M.J. (2012, junio). El patrimonio natural de camelias antiguas en los jardines de Galicia: catalogación para la promoción del turismo a través de la creación de la ruta de la camelia. En *1st EJTHR International Conference on Destination Branding, Heritage and Authencity*. Congreso llevado a cabo en la Universidad de Santiago de Compostela, España.

- Sánchez Pardo, J.C. (2010). Los ataques vikingos y su influencia en la Galicia de los siglos IX-XI. *Anuario Brigantino*, 33, 57-86.
- Santiáñez Tió, N. (1997). Introducción. En *Fragmentos de Apocalipsis* (pp. V-LXVIII). Barcelona: Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados.
- Sauer, A. (1907). *Literaturgeschichte und Volkskunde. Rektoratsrede gehalten in der Aula der K. K. Deutschen Karl-Ferdinands-Universität in Prag am 18. November 1907*. Praga: Selbstverlag der K. u K. Deutschen Karl-Ferdinands-Universität.
- Schögel, K. (2003). *Im Raume lesen wir die Zeit: Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Fráncfort del Meno: Carl Hanser Verlag.
- Se alquila. (29 de octubre de 1938). *El Compostelano: diario independiente*, 5531, p. 3.
- Sharp, W. (1904). *Literary Geography*. London: Pall Mall Publications.
- Short, W. G. (1969). El pueblo navajo. *Revista Española de Antropología Americana*. IV, 223-246.
- Shu, H., Spaccapietra, S., Parent, C. y Sedas, D. Q. (2003). Uncertainty of Geographic Information and Its Support in MADS. En *2nd International Symposium on Spatial Data Quality*. Congreso llevado a cabo en Hong Kong, China.
- Sierra Paredes, G. (2004). Villasanta desde Compostela. *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, 2, 19-26.
- Sokoloff, N. (2006). Reading for the plot? Philip Roth's *The Plot Against America*. *AJS Review*, 30, 305-312.
- Soldevila Durante, I. (1980). *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- Spang, K. (1991). Novela y metanovela: Observaciones acerca de Fragmentos de Apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester. *Revista de Literatura*, 53.106, 555-581.

- Spang, K. (1992). Novela y metanovela: *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester. En A. Vilanova (Ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, I-IV*. (pp. 281-290). Barcelona: Publicaciones Universitarias.
- Spires, R. (1984) *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Staley, D. J. (2007). *History and Future: Using Historical Thinking to Imagine the Future*. Landham, MD: Lexington Books.
- Stevenson, R. L. (1883). *Treasure Island*. London: Cassell and Company.
- Stevenson, N. W. (1938). *Paris dans la Comédie Humaine de Balzac*. París: Librairie Georges Courville.
- Stockhammer, R. (2007). *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. Múnich: Wilhelm Fink.
- Stockhammer, R. (2017). The (Un)Mappability of Literature. En A. Engberg-Pedersen (Ed.). *Literature and Cartography. Theories, Histories, Genres* (pp. 73-97). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Suñen, L. (1978). Gonzalo Torrente Ballester: el placer de escribir (y leer) una novela. *Insula*, 376, 5.
- Tévar Sanz, G. (1996). La cuenca visual en el análisis del paisaje. *Serie geográfica*, 6, 99-114.
- The Official Tourist Website for Mariánské Lázně, República Checa.: *The Official Tourist Website for Mariánské Lázně*. Recuperado de: <https://www.marianskelazne.cz/en/>.
- Thomson, J., Hetzler, B., MacEachren, A., Gahegan, M. y Pavel, M. (2005). A Typology for Visualizing Uncertainty. En *Proceedings of the IS&T/SPIE Symposium on Electronic Imaging*. Conference on Visualization and Data Analysis. Congreso llevado a cabo en San José, California, Estados Unidos.

- Tobler, W. (1970). A Computer Movie Simulating Urban Growth in the Detroit Region. *Economic Geography*, 46, 234-420.
- Tolkien, J. R. R. (1937). *The Hobbit*. Londres: George Allen & Unwin.
- Tolkien, J. R. R. (1954). *The Lord of the Rings*. Reino Unido: George Allen & Unwin.
- Torrente Ballester, G. (1957). *El señor llega*. Madrid: Ediciones Arión.
- Torrente Ballester, G. (1960). *Donde da la vuelta el aire*. Madrid: Ediciones Arión.
- Torrente Ballester, G. (1962). *La pascua triste*. Madrid: Ediciones Arión.
- Torrente Ballester, G. (1972). *La saga/fuga de J. B.* Barcelona: Destino.
- Torrente Ballester, G. (1975). *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama.
- Torrente Ballester, G. (1975a). *Cuadernos de La Romana*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente Ballester, G. (1976). *Nuevos cuadernos de La Romana*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente Ballester, G. (1977). *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente Ballester, G. (1980). *La isla de los jacintos cortados*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente Ballester, G. (1982). *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente Ballester, G. (1982a). *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Torrente Ballester, G. (1983). *La princesa durmiente va a la escuela*. Barcelona: Plaza & Janés.

- Torrente Ballester, G. (1984). *Compostela y su ángel*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente Ballester, G. (1986). *Cotufas en el golfo*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente Ballester, G. (1987). *Ifigenia y otros cuentos*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Torrente Ballester, G. (1995). *La boda de Chon Recalde*. Barcelona: Planeta.
- Torrente Ballester, G. (1998). *Santiago de Rosalía de Castro: apuntes sobre la vida en Compostela en tiempos de Rosalía Castro*. Barcelona: Planeta.
- Torrente Fernández, I. (1997). La historia en la narrativa de Torrente Ballester. En Á. Abuín, C. Becerra y M. Candelas (Eds.). *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester* (pp. 99-110). Vigo: Tambre crítica.
- Trau, J. y Hurni, L. (2007). Possibilities of incorporation and visualizing uncertainty in natural hazard prediction. En *23rd International Cartographic Conference*. Congreso llevado a cabo en Moscú, Rusia.
- Ungern-Sternberg, A. (2003). *Erzählregionen: Überlegungen zu literarischen Räumen mit Blick auf die deutsche Literatur des Baltikums, das Baltikum und die deutsche Literatur*. Bielefeld: Aisthesis.
- Ungern-Sternberg, A. (2009). Dots, lines, areas and words: Mapping literature and narration (With some remarks on Kate Chopin's "The Awakening"). En W. Cartwright, G. Gartner y A. Lehn (Eds.). *Cartography and Art* (pp. 229-252). Berlín: Springer.
- Vázquez Castro, J. (1998). La Berenguela y la Torre del Reloj de la Catedral. *SEMATA. Ciencias Sociais e Humanidades*, 10, 11-148.
- Veregin, H. (1999). Data quality parameters. En P. A. Longley, M. F. Goodchild, D. J. Maguire y D. W. Rhind (Eds.). *Geographical information systems. Principles, Techniques, Management and*

- Applications. Volume 1* (pp. 177-89). Nueva York, Nueva York: Wiley.
- Villanueva, D. (1978). La novela española en 1977. *Anales de la novela de posguerra*, 3, 89-109.
- Villanueva, D. (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos.
- Villán, J. (1990). *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Vilnius Literature (2014). Vilna, Lituania. Recuperado de <http://www.vilniusliterature.flf.vu.lt/en/>.
- Vullings, W., De Vries, M. y De Borman, L. (2007). Dealing with uncertainty in spatial planning. En *10th AGILE International conference on Geographic Information Science*. Congreso llevado a cabo en Aalborg University, Dinamarca.
- Wallace, E. y Hoebel, E. A. (2013). *The Comanches: Lords of the South Plains*. Oklahoma, Estados Unidos: University of Oklahoma Press.
- Wagar, W. W. (1982) *Terminal Visions: The Literature of Last Things*. Bloomington: Indiana University Press.
- Waters, T. y Evans, A. J. (2003). Tools for web-based GIS mapping of a “fuzzy” vernacular geography. En *Proceedings of the 7th International Conference on Geocomputation*. Congreso llevado a cabo en University of Southampton, Reino Unido.
- Weigel, S. (2002). Zum «topographical turn». *Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. Kulturpoetik*, 2(2), 151-165.
- Westphal, B. (2011). *Geocriticism*. Nueva York: Palgrave Macmillan, S. A. (Orig. 2007).
- Widmann, A. M. (2011). Plot vs. Story: Towards a Typology of Counterfactual Historical Novels. En D. Birke, M. Butter, T. Köppe (Eds.). *Counterfactual thinking – Counterfactual writing* (pp. 170-189). Berlín, Boston: De Gruyter.

- Zhang, J. y Goodchild, M. F. (2002). *Uncertainty in geographical information*. Nueva York, Nueva York: Taylor.
- Zhang, Q., Blok, C. A. and Tang, X. (2008). Animated Representation of Uncertainty and Fuzziness in Dutch Spatial Planning Maps. En *XXIst ISPRS Congress*. Congreso llevado a cabo en Pekin, China.
- Zub Kurylowicz, R. (2002). *Tierra, trabajo y religión. Memoria de los inmigrantes eslavos en el Paraguay*. Asunción, Paraguay: El lector.

